Horaz in seinen Beziehungen zu Pindar

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde
der Hohen Philosophischen Fakultät
der Philipps-Universtiät Marburg

vorgelegt von

Elsbeth Harms
aus Bremen

Marburg 1936
Druckerei Hermann Bauer

Als Dissertation angenommen am 23. März 1936.
Berichterstatter: Professor Dr. Lommatzsch.
Tag der mündlichen Prüfung: 1. April 1936.

Gedruckt mit Genehmigung der Fakultät.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Inhaltsübersicht.

Einleitung 1
Ode III, 1, 1—4 3
„ III, 4 12
„ I, 12. 20
„ I, 1 29
„ III, 30 32
Carmen saeculare 33
Ode IV, 6 37
„ IV, 3 40
„ IV, 8 und IV, 9 41
„ IV, 4 45
„ IV, 14 53
„ IV, 2 55
Zusammenfassung 62

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41554421_0133

Einleitung.

Schon immer hatte die römische Dichtung in der griechischen ihr Vorbild gesehen und sich aus ihr ihre Anregungen geholt. Seit dem zweiten punischen Kriege brachte dann auch das hellenistische Griechenland seine Kultur nach Rom hinüber, wo sie freudig aufgenommen wurde. Noch die Neoteriker, wenn sie auch in vielem neue Wege einschlugen, schrieben in alexandrinischer Art als docti poetae sorgsam gefeilte und gelehrte Werke, und die Dichter der augusteischen Zeit stehen in ihrer Jugend unter dem Einfluß der Neoteriker wie des Hellenismus. Erst auf Grund der Zeitereignisse, als die Zwecke ihrer Dichtung wachsen — die Wende ist ungefähr 40/39 —, wird ihre Kunst reifer und innerlicher, und sie wenden sich ab vom Hellenismus und greifen auf die griechischen Klassiker zurück. So widmet Horaz sich der Aufgabe, die klassische griechische Lyrik in Rom einzuführen. Nicht der neueren mit den Alexandrinern beginnenden, sondern vor allem der alten griechischen Literatur galt sein Studium, obwohl ihm allerdings auch die poetische Technik der hellenistischen Dichtung vertraut war. Im übrigen aber lehnt er ihre tändelnden Spielereien ab, ebenso das Kleingedicht der *νεώτεροι*.

Man wird nun aber nicht glauben dürfen, daß er die ganze ihm zur Verfügung stehende griechische Literatur, deren Umfang damals ja viel größer war als heute, gelesen hätte, wenn er auch seinen Freunden und Schülern zuruft: „Vos exemplaria Graeca nocturna versate manu, versate diurna", eine Vorschrift, der er selbst aufs eifrigste nachzukommen versuchte, sondern nach dem Grundsatz: „Multum, non multa" wählte er sich für seine Dichtung die anerkannten Größen der griechischen Literatur zu Vorbildern.

Aber er imitiert sie nicht, sondern sucht sich bei ihnen nur Anregung und Anleitung und setzt sie in seinen Stil um, sodaß er mit gutem Gewissen auf einen Celsus herabsehen kann[1], der sich mit fremden Federn schmückt. Nähme man ihm die, würde er wie eine gerupfte Krähe aussehen, und nichts Eigenes hätte er aufzuweisen. Horaz dagegen wählt seine Vorbilder mit Bedacht[2] und wagt nichts, was über seine Kraft geht. Nur das sucht er sich heraus, was er seiner Dichtung anzupassen vermag.

1) ep. I, 3, 15 ff.
2) Vgl. ars poet. 38 ff.

Für die Epoden war es vor allem Archilochus, den er ins Römische überführte, wie er selbst ep. I 19, 23 sagt, obwohl die ganze Haltung, die er z. B. in den Epoden 7, 9 und 16 einnimmt, eher solonisch genannt werden kann. Für die Lyrik sind es dann Sappho und Alcäus, die er sich rühmt, in Rom eingeführt zu haben.

Aber die Zwecke seiner Dichtung wachsen. Die damalige Dichtung, Vergil und Horaz in erster Linie, stellt sich in den Dienst des Kaisers und seiner Bestrebungen für den Aufbau eines gesunden Staatswesens. Römergröße und Römertugend finden jetzt in seiner Dichtung Ausdruck. So sucht er nach erhabeneren Formen, die geeignet sind, den höheren Empfindungen, die ihn beseelen, würdigen Ausdruck zu verleihen. Und nur aus dem Werden dieser neuen nationalen Empfindungen läßt sich das Werden einer neuen Form begreifen. Hier bot ihm die großartige Poesie Pindars ein treffliches Vorbild. Daher finden wir gerade in den großen Staatsoden des Horaz verschiedentlich pindarische Motive verwertet, wie dann auch im Laufe seiner Dichtung, besonders in den reifen Schöpfungen des vierten Buches seine ganze Sprache etwas Erhabenes, Pindarisches bekommt.

Wenn wir nun aber die Frage, wie sich das Verhältnis des Horaz zu Pindar darstellt, beantworten wollen, so dürfen wir es nicht bei einer Zusammenstellung von gleich oder ähnlich lautenden Stellen bewenden lassen, wie es Arnold[3] und Rummel[4] getan haben — derartige Vergleiche gibt ja Kiessling-Heinze ebenso gut[5] —, sondern wir müssen untersuchen, in welcher Art und Weise Horaz Pindar verwendet, wozu in gewisser Weise schon Wilamowitz[6] den Weg gewiesen hat, während Pasquali[7], der sich auch ausführlich mit diesem Problem beschäftigt, zwar eine Unmasse von Pindar-Stellen zum Vergleich heranzieht, aber diese für Horaz nicht genügend auswertet. Nach ihm hat Horaz in den betreffenden Oden nicht viel Eigenes gegeben, sondern nur aufs eifrigste Pindar nachgeahmt. Erst im vierten Buch gesteht er ihm eine gewisse Originalität zu.

3) Arnold, Die griech. Studien des Horaz, Halle 1855.

4) P. Rummel, Horatius quid de Pindaro iudicaverit Rawitsch 1892.

5) Kommentar zu den Oden und Epoden, 7. Aufl. 1930. Solche Hinweise auf Pindar geben auch andere Kommentare, so Mitscherlich, Villeneuve, dann aber auch Kroll in seinen „Studien zum Verständnis der römischen Literatur, Stuttgart 1924. Helm: Philol, 54 (1935) S. 352 ff. u. a. m. Campbell, Horace, London 1924 hat zwar etwas ausführlicher über das Problem gesprochen, bringt aber nichts Neues.

6) Sappho und Simonides, Berlin 1913. S. 305 ff.

7) Pasquali, Orazio Lirico, Firenze 1920.

Carm. III, 1. 1-4.

Besonders also in den großen nationalen Staatsoden finden wir Anklänge an Pindar. So zunächst in den Römeroden, in deren erster Strophe Horaz seine Stellung als Dichter, wie er sie auffaßt, kennzeichnet. Und obwohl die erste Römerode zeitlich nicht die erste ist, möchte ich von ihr ausgehen, weil sie für die Anschauungen, die Horaz in seinen politischen Oden vertritt, und die Stellung, die er dort einnimmt, Begründung und Grundlage darstellt.

Bevor wir aber auf alle die Fragen eingehen, die sich aus dieser ersten Strophe der Römeroden ergeben, müssen wir uns überhaupt über das Verhältnis der ersten Römerode zu den übrigen klar werden. Daß die Römeroden nicht in der Reihenfolge gedichtet sind, in der sie uns die Handschriften überliefern, ist bekannt. Die älteste ist 6, verfaßt im Jahre 29/28 v. Chr., ein verzweifelter Ausbruch über den Verfall der Sitten. Es folgt die Ode 4 im Jahre 28, 3 und 5 im Jahre 27. 2 und 1 können nicht datiert werden, werden aber wohl kurz darauf hinzugefügt sein. Die ganzen Römeroden sind also in der Zeit von ca. anderthalb Jahren entstanden. Horaz hat aber bei dem Dichten nicht nach einem vorliegenden Schema gearbeitet, sondern sie sind entstanden aus der Gleichartigkeit der Bedürfnisse und Stimmungen der Zeit, wobei vielleicht auch die eine durch die andere angeregt wurde. Denn hätte der Dichter nicht die gemeinsame poetische Situation, die wir in der ersten Strophe der ersten Ode vorfinden, in den einzelnen Liedern noch genauer bezeichnet, wenn ihm die Idee dieser Situation nicht erst aus den Liedern selbst aufgetaucht wäre? Nur 2 richtet sich wieder an den puer, 6 an den Romanus, 4 stellt sich dar als ein Gebet an die Musen, 3 und 5 haben keine Anrede. Als sie jedoch in die Sammlung aufgenommen wurden, ließ Horaz sie nach einem ganz bestimmten Plan aufeinanderfolgen, wie überhaupt seine Bücher höchst überlegt angeordnet sind. Die erste Strophe aber wird erst damals verfaßt sein, um dem ganzen Zyklus als Einleitung zu dienen. In ihr tritt der Dichter auf mit der Verkündigung von carmina non prius audita. Daß sich dies nicht nur auf die erste Römerode beziehen kann, die doch ganz persönlich gehalten ist, ist wohl selbstverständlich. Die erste Strophe umfaßt also die Gesamtheit der Römeroden, die sich gleichen nicht nur in den Metren, son-

dern auch in ihren ganzen Empfindungen. Man kann vielleicht sogar fragen, ob sie nicht nur für die Römeroden gilt, sondern überhaupt für alle, in denen Horaz als „vates" spricht, und sich somit diese ganze Art politischer Oden als Wirkung von c. I, 14 ergibt, wo er sagt, daß der Staat ihm nicht mehr taedium sei wie nach der Rückkehr von Philippi, als er an der Zukunft des Staates verzweifelte, sondern cura, womit er also die Absicht ausdrückt, sich von jetzt an mit allen seinen Kräften in den Dienst des Vaterlandes zu stellen.

Dieser Einleitung entspricht 4, die mit der ganz persönlichen Schilderung der Dichterweihe einen neuen Beginn darstellt und noch einmal erklärt, weshalb gerade er besonders berufen ist. In diesen beiden tritt uns außerdem noch ein Chiasmus entgegen insofern nämlich, als 1 unpersönlich beginnt und persönlich endet, 4 dagegen stellt das Persönliche voran und schließt mit dem unpersönlichen Teil. Ebenso können wir aber auch eine Entsprechung bei den anderen vier Oden, die unpersönlich sind, feststellen, sodaß wir drei Paare erhalten: 1 und 4, 2 und 5, 3 und 6. 2 nämlich behandelt: Aufopferungsfreudiges Leben und Sterben für's Vaterland, Entsagung üppigen Lebensgenusses; 5 Aufopferung eines einzelnen für die Nation. Ebenso bilden 3 und 6 ein Paar: 3 Berufung Roms zur Weltherrschaft um den Preis der Entsagung der Gewohnheiten einer schuldvollen Vergangenheit; 6 Roms Buße für die Schuld der Väter. Wir sehen also, wie die Römeroden höchst wirkungsvoll angeordnet und aufeinander abgestimmt sind.

So tritt Horaz mit der ersten Strophe von III, 1 als Prediger und Mahner vor das römische Volk, das er am Abgrunde stehen sieht, sodaß er sich verpflichtet fühlt, es zur Umkehr zu rufen.[1] Auch in den Epoden 16 und 7 hatte er in fast solonischer Art wieder und wieder gemahnt und zur Beendigung der dauernden Kriegswirren geraten, um schließlich doch fast an der Zukunft Roms zu verzweifeln. In den Römeroden jedoch, nachdem er in I, 2 zwar diese verzweifelte Stimmung der Epoden überwunden hat, aber doch noch schmerzliche Betrachtungen anstellt über die innere Verderbtheit des römischen Volkes, wendet er sich, da er sich über die Gefahren, die die res publica noch immer bedrohten, nicht täuschte und in dem Bewußtsein, den jungen Fürsten, dessen Herrschaft er als die einzige Rettung erkannt hatte, mit seinem Werk zu unterstützen, an das Volk Roms, um ihm zu zeigen, welche Wege es einschlagen muß, um nun auch den Bestand des römischen Imperiums sicherzustellen. Er fordert von ihm Rückkehr zu den Tugenden, die die Vorväter für einen wahren Römer für unerläßlich hielten. Abkehren sollen sie sich von den Fehlern der letzten Vergangenheit und ihre Pflicht dem Vaterlande gegenüber erkennen.

1) Norden: Agnostos Theos Berlin 1913, S. 134.

Die Berechtigung aber, so vor die Römer hinzutreten und sie zur alten Zucht und Sitte zurückzurufen, wird dadurch gekennzeichnet, daß er sich als Priester der Musen hinstellt und nun gleichsam in ihrem Auftrage seine Predigten hält. Der Dichter Horaz fühlt sich also nicht nur berufen, seine Leier zu Spiel und Festesfreude ertönen zu lassen, sondern ganz besonders dazu, der römischen Jugend als Erzieher zu dienen, und zwar im Dienste der Musen. Die römische Jugend zu der Sittenstrenge der Vorfahren zurückzuführen, in ihr die alten Römertugenden neu zu pflanzen, ist sein Hauptziel und eine Mission, die er als ihm von den Musen gegeben ansieht. So bezeichnet er sich als „musarum sacerdos", als der irdische Vertreter der Musen und berechtigt, beauftragt, solche ernsten Worte zu sprechen. Er muß dies auch tun, da er sich sonst selbst verschiedentlich als Vertreter der heiteren Muse gekennzeichnet hatte.[2]

Pindar hatte sich Pai. VI, 6 (Schröder, ed. min.) als *ἀοίδιμον Πιερίδων προφάταν* bezeichnet. Bedeutet es nun dasselbe oder vielmehr hat Horaz mit seinem „musarum sacerdos" das pindarische *Πιερίδων προφάταν* wiedergeben wollen? Um dies klarzulegen, müssen wir zurückgreifen und uns fragen, was Pindar mit seinem *προφήτης* sagen will und uns dann auch ins Gedächtnis zurückrufen, wie überhaupt die Dichter der Antike über ihre Sendung als Dichter und ihren Dichterberuf dachten.

Daß die Gabe des Dichtens göttlich ist und von den Musen den Menschen verliehen wird, war ja allgemeine Ansicht[3], und es ist wohl ganz selten, daß die Muse nicht als Helferin beim Dichten angerufen wird. Schon in der Dichterweihe des Hesiod sehen wir, wie der Dichter sich selbst besonders auserwählt fühlt. Die Musen haben ihn die Kunst des Gesanges gelehrt und ihm die göttliche Stimme eingehaucht, von ihnen hat er also die Dichtung zum Geschenk erhalten, um sie nun auch in ihrem Sinne nutzbar zu machen.[4]

---

2) so I, 6, 17 ff. An anderen Stellen II, 12, 13; III, 3, 69 weist er einen Stoff zurück, da es epische Motive seien, deren Darstellung über den Rahmen seiner Lyrik hinausgehe. III, 3, 69 ist vielleicht auch nur als Schlußwendung anzusehen. II, 1, 35 warnt er seine Muse vor ceïschen Klagen, auch diese kommen ihr nicht zu. Daher muß Horaz, wenn er hier seine Stimme zu so ernsten Tönen erhebt, sich ausdrücklich als berufen bezeichnen. In der ersten Phase seiner Dichtung waren die öffentlichen Interessen in den Epoden und die beschaulichen Betrachtungen in den Satiren nebeneinander hergegangen. In den Oden sind beide Arten zusammengefaßt.

3) Falter: Der Dichter und sein Gott. Würzburg 1934. Plato, Ion 533 ff. stellt aufschlußreiche Betrachtungen an über den Dichter und sein Verhältnis zur Muse, die nach seiner Ansicht durch den Mund des Dichters zu uns spricht: Ὁ θεὸς αὐτός ἐστιν ὁ λέγων, διὰ τούτων (Dichter und Seher) δὲ φθέγγεται πρὸς ἡμᾶς. siehe Kroll a. a. O. S. 25, Anm. 1.

4) Er nennt sich v. 100 Μουσάων θεράπων.

Diese Dichterweihe finden wir später unendlich häufig wieder, angefangen von Kallimachos, der das Traummotiv anwendet, aber Hesiod als seinen Vorgänger nennt. Durch Ennius dringt das Motiv auch in die römische Dichtung ein, wo wir es dann später bei Horaz III, 4 antreffen. Auf ähnlichen Anschauungen beruht die Vorstellung, daß man durch das Trinken aus einer heiligen Quelle, Hippokrene, Arethusa, Aganippe, dichterische Fähigkeiten schöpfen könne.[5]

Andere wieder nannten sich ohne weitere poetische Einkleidung Priester der Musen: Theognis (v. 769) *Μουσάων θεράπων καὶ ἄγγελος*, Bakchylides *θεῖος προφάτας*, aber Pindar ist es, der diese Vorstellung bis zur Vollendung durchführt.[6] Wie kein anderer betont er die Abhängigkeit des dichterischen und überhaupt des menschlichen Schaffens von der Gottheit seine ganze Dichtung hindurch. Denn: *τυφλαὶ γὰρ ἀνδρῶν φρένες, ὅστις ἀνεὺ θ' Ἑλικωνιάδων βαθεῖαν ἐλθόντων ἐρευναῖ σοφίαις ὁδόν.*[7] In tiefinnerster religiöser Ueberzeugung weiß er sich mit den Göttern verbunden, unerschütterlich ist der Glaube, daß er nur mit ihrer Hilfe und durch ihre Inspiration den Reichtum seiner Worte erfinden kann.[8] So bezeichnet er sich stolz als *ἀοίδιμον Πιερίδων προφάταν*.[9] Nicht Lehrer eigener Weisheit, sondern Vermittler, Deuter des göttlichen Willens ist er. Wie er sich selbst dies Verhältnis zu den Musen denkt, zeigen die Worte fr. 150: *Μαντεύεο Μοῦσα, προφατεύσω δ' ἐγώ. Μάντις* und *προφήτης* ergänzen also einander.[10] Die Muse benötigt den Dichter zur Verkündigung und Auslegung dessen, was sie ihm eingibt. Auch die Worte (fr. 151) *Μοῖσ' ἀνέηκέ με* sind für das Verhältnis des Dichters zur Muse charakteristisch. Die Muse ist es, die ihm Gedanken und Worte eingibt, er, der sie nach ihren Anweisungen den unkundigen Menschen deutlich zu machen hat. Denn nur er, der *σοφός*, ist imstande, diese Anweisungen auch wirklich zu verstehen. Die *σοφία*, die ihm durch die Gunst der Götter verliehen ist (Ol. IX, 26), adelt ihn und macht ihn den Olympioniken (Ol. X. 11), ja selbst den Königen, die er besingt, ebenbürtig. Seine *ἀρετά* als Dichter ist gleich der des Athleten: beide stammen von Gott, aber kommen zugleich aus *φυά* (Ol. 9, 106 ff.).

---

5) Kroll a. a. O. S. 28; Rothstein zu Prop. II, 10, 25. E. Reitzenstein, Festschrift für R. Reitzenstein. S. 52.

6) allerdings scheint das Motiv des Trinkens aus einer heiligen Quelle auch bei ihm angedeutet zu sein. J. 6, 74; Ol. 7, 7.

7) Pai. fr. 16, vgl. Plato, Phädr. 245 A.

8) P. 10, 10. Pai. 6, 54. s. Wilamowitz, Pindaros, Berlin 1922. S. 459.

9) Pai. 6, 6: Besonders in einem Kultlied also hält er es für nötig, seine Berechtigung auszudrücken, in Delphi zu erscheinen. Möglich, daß auch fr. 150 u. 151 aus einem Paian stammen.

10) Vgl. Fascher: Προφήτης, eine sprach- und religionsgeschichtl. Untersuchung. Gießen 1927. S. 12 ff.

So wird Pindars poetisches Schaffen und sein Verhältnis zu den Musen zu einer Einheit, von der jede Zeile seines Werkes Kunde gibt. Das Dichten wird dabei zu einer kultischen Angelegenheit: durch die Besingung des Siegers der Wettkämpfe übt er eine religiöse Handlung aus.

Im Zeitalter des Hellenismus nun sinkt das Verhältnis Muse-Dichter immer mehr zum unendlich oft wiederholten *τόπος* herab. Denn wenn Theokrit auch wieder den Dichter den *ἱερὸς ὑποφήτης* der Musen nennt[11], also wie Pindar den Deuter ihres Willens, so wird hier nur noch eine Fiktion aufrechterhalten, ohne daß er sich wirklich mit der Gottheit so verbunden gefühlt hätte, wie dies bei Pindar der Fall war.

Auch in der römischen Dichtung wird die Hilfe der Musen beim Dichten für unumgänglich gehalten.[12] Sie alle, Livius Andronicus, Naevius, Ennius bis Vergil, Horaz und weiter rufen ihren Beistand an, und die Vorstellungen von der Dichterweihe oder die eines Trunkes aus dem Musenquell finden hier erneut Raum. Die Idee jedoch eines Priester- oder Sehertums des Dichters taucht erst bei Vergil und Horaz wieder auf, bis dahin hatten sich die Dichter mit dem griechischen Fremdwort poeta genannt.

Das Wort „vates“[13], das von den Dichtern der augusteischen Zeit wieder aus seiner Vergessenheit hervorgeholt wurde, um das griechische Fremdwort zu verdrängen, war anfangs hauptsächlich die Bezeichnung für Verfasser von Orakelsprüchen[14], also für solche, die mit prophetischen Eigenschaften begnadet waren. Dazu paßt dann auch die Aeußerung Varros[15], daß dieses Wort schon in sehr früher Zeit in Gebrauch gewesen sei. Die Dichter jedoch nannten sich damals poetae, was mehr den Dichter im Sinne der griechischen Kunst bezeichnet, sie verachteten die „Fauni vatesque“[16] und die „horridi saturnii“ einer früheren Zeit.[17] Erst die Dichter der augusteischen Zeit, Horaz, Vergil, Ovid erweckten den Ausdruck vates zu neuem Leben[18], poeta bedeutet bei

---

11) 16, 29; 17, 115; 22, 116.

12) Knickenberg: De deorum invocatione. Diss. Marburg 1889.

13) Keltischen oder etruskischen (Rune: Die Geschichte des Wortes vates. Festschrift für P. Kretschmer 1926, S. 202) Ursprungs hängt es vielleicht auch zusammen mit dem deutschen Wort Wut aus indogerm. „uāt“, gotisch „wods“, innerlich erregt oder besessen sein, so wie in μάντις μαίνομαι enthalten ist. Aber dieses ekstatischen Elements war man sich in der augusteischen Zeit kaum noch bewußt. Auch προφήτης hat ekstatischen Einschlag.

14) L. Müller: Qu. Ennius S. 27. Uebrigens ist auch προφήτης ursprünglich der Verfasser von Orakelsprüchen.

15) De Lingua Latina VII, 36.

16) Ennius, Ann. v. 213.

17) Hor. ep. II, 1, 157.

18) Wir finden den Ausdruck zuerst in einem Epigramm gegen Caecilius Epirota: „Epirota tenellorum nutricula vatum“. (Sueton Gram. 16). Diese „vates“ sind die Neoteriker, die demnach diese Bezeichnung wieder aufgebracht zu

ihnen nur mehr die Technik des Versemachens.[19] Sie taten dies aus dem Bedürfnis heraus, den Dichter und die Dichtergabe wieder als etwas Hohes, Göttliches zu bezeichnen. Der Dichter wird wieder, und zwar wohl nicht ohne griechische Beeinflussung, zum göttlichen Priester und Seher. Denn gerade in der augusteischen Zeit nimmt ja der Dichter eine außerordentliche Stellung ein und wird mit hohen Aufgaben betraut.

So sind es Vergil und Horaz, und letzterer ist es vor allem, der in dem Glauben lebt, nicht nur sein Talent sei ein göttliches Geschenk, sondern auch, daß er gerade, obwohl libertino patre natus, besonders berufen und auserwählt sei. Er war sich der göttlichen Kraft, die im Dichter lebt, voll bewußt.

Diese Vorstellung eines Priestertums, die in „vates" liegt, wird noch gesteigert in der ersten Römerode, in der Horaz sich „musarum sacerdos" nennt, eine Bezeichnung, die sich aus der Absicht erklärt, das sakrale kultische Element, das in „vates" liegt[20], noch deutlicher hervorzuheben[21], sodaß wir diese Benennung als bewußte Steigerung anzusehen haben. Auch der Gegensatz profanum volgus-sacerdos ist in dieser Absicht gewählt. Daß Horaz, wenn er sich so als Priester[22] hinstellt, das Beispiel der klassischen griechischen Dichter, das wir uns ja eben vorgeführt haben, im Auge hatte, ist anzunehmen, wie ja alles, was sich um die Beziehungen Dichter-Muse dreht, griechischen Ursprungs ist. Zu fragen wäre nur, ob Horaz ganz allgemein ein altes Motiv wiederaufgriff, oder ob er sich mit dieser Benennung an ein bestimmtes Vorbild anlehnt. Es ist wahrscheinlich, daß ihm, da er in den Römeroden doch etwas noch nie Dagewesenes vorbringen will, gerade an dieser Stelle, die das Ganze einleiten soll, das Motiv der Dichterweihe, das er in der Ode III, 4, die ja eine neue Einleitung darstellt, verwendet, zu abgegriffen erscheint und er daher in der Absicht, seinen carmina non prius audita gleich größten Nachdruck zu verschaffen, auf das antike Motiv des *Προφήτης* stößt. Daß er dabei speziell Pindar im Auge hatte, muß nicht unbedingt behauptet werden, aber man kann es tun im Hinblick darauf,

---

haben scheinen, wie sie sich ja überhaupt von den alten Traditionen loszumachen versuchten. Von ihnen übernimmt den Ausdruck Vergil in seinen Eklogen (IX, 32), und so dringt er von hier aus in die augusteische Literatur ein.

19) Zu den Stellen IV, 2, 33 und IV, 6, 29, wo Horaz poeta hat, vgl. L. Müller: De re metrica, Leipzig 1894, S. 53.

20) s. Prop. IV, 6, 1 ff, wo das Bild, daß Properz als vates ein Opfer darbringt, noch ausführlicher dargestellt ist, eine Stelle, die zeigt, daß die Begriffe vates und sacerdos einander nahe stehen. Vgl. auch Prop. II, 10, 23; Persius, Prolog 6.

21) sacerdos nennt sich Properz III, 1, 1, in einem Lied also, in dem er vorgibt, etwas Neues in die röm. Dichtung einzuführen, jedoch mit ausdrücklicher Anknüpfung an seine hellenistischen Vorbilder.

22) Einen völlig adaequaten Ausdruck zu Musarum sacerdos gibt es im Griechischen nicht.

daß er ja auch in der 4. Römerode pindarische Motive verwendet.[23]

Wie Pindar, der sich berufen gefühlt hatte, seinen Hörern von seinem Wissen um das Wesen der wahren ἀρετά mitzuteilen, erscheint es auch Horaz als heilige Mission, seinen Lesern den Weg zum wahren Römertum zu weisen.

An wen richten sich nun aber die Ermahnungen des Horaz? Pindar hatte gesprochen zu den ἐσλοί und συνετοί, einem kleinen Kreise, einer Schicht von Aristokraten, die sich an den Wettspielen beteiligten, und inmitten derer er sein Leben verbrachte. Nur sie — so glaubte er — könnten ihn wirklich verstehen. Die Menge der Unwissenden, für die er erst alles erklären muß, wie er O1. II, 95 sagt, existiert im Grunde für ihn gar nicht.

Auch Horaz wendet sich in seinen Römeroden nur an einen kleinen Kreis. Aber können wir diesen mit den ἐσλοί und συνετοί Pindars vergleichen? Er sagt: „Virginibus puerisque canto". Wer sind nun diese? Wer ist das „profanum volgus", das ausgeschlossen wird? Zugleich auch muß gefragt werden: wie stellt sich Horaz die Situation vor, in der er hier spricht?

Es ist falsch anzunehmen, daß Horaz diese Lieder nun wirklich bei einer feierlichen Angelegenheit[24], vor einer Schar auserwählter Kinder[25] vorgetragen haben sollte. Auch wurden sie nicht wie die Pindarlieder, von einem Chor vorgetragen. Das einzige Chorlied, das Horaz verfaßt hat, ist das carmen saeculare. Der Stil aber der Römeroden ist nicht der eines Chorliedes. Im carmen saeculare spricht nur der Chor von sich, der Dichter identifiziert sich nicht mit ihm, wie es Pindar getan hatte, sondern bleibt ganz im Hintergrunde. Hier in den Römeroden dagegen spricht Horaz selbst von sich aus.

Die ganze Einleitung ist eine Fiktion, zu der Horaz vielleicht die Anregung von dem pindarischen Πιερίδων προφάτας bekommen hat, das er in dieser Strophe benutzt und ausmalt. Um seiner Predigt, ohne den Ausdruck hier wörtlich nehmen zu wollen, höhere Weihe zu verleihen, bezeichnet er sich als Priester und führt dies Bild mit dem „favete linguis", dem griechischen εὐφημεῖτε, dem Gebot des heiligen Schweigens, das jedem Opfer vorausgeht, und der Verweisung des „profanum volgus" auch weiter durch. Als Priester eines Kultes weiht er eine Schar von solchen, die sich bereit erklärt haben, in den Kult aufgenommen zu werden, in das Mysterium dieses Kultes ein. Aber es ist nicht mehr als

---

23) Außerdem fand er für den heiligen Ernst, mit dem er seine Sache verfocht, an ihm ein gutes Vorbild, obwohl dieser ja allgemein zur Aneignung altadliger Gesinnung aufruft, während Horaz nur an das Ideal des „vir vere Romanus" denkt.

24) Domaszewski, Abhandl. zur röm. Religion. Leipzig 1909, S. 111 ff.

25) Birt: Horaz' Lieder. Leipzig 1925, S. 47 ff.

ein Bild, das er einer pindarischen Anregung verdankt. Er hat nicht zu den pueri und virgines wirklich öffentlich gesprochen.

Dennoch muß er aber an eine bestimmte Hörer- oder Leserschaft gedacht haben, wenn er gerade diese pueri und virgines nennt, obwohl, real betrachtet, die Oden natürlich für Erwachsene bestimmt sind, wie er sich ja in der 6. Ode auch ganz allgemein an den Romanus wendet. Er richtet sich an alle die, die an Roms Aufblühen und Weiterblühen Interesse haben, wohin vor allen Dingen die höheren Schichten der Bevölkerung gehören, die wirklich einen darauf hinzielenden Einfluß geltend machen konnten, unter denen aber andererseits auch die größte Korruption herrschte. Einem einfachen Manne brauchte er nicht zu sagen: „Angustam amice pauperiem pati". Das richtet sich an den vornehmen Jüngling, dem das bequeme Leben in Rom besser gefiel, als auf Kriegszügen Entbehrungen zu ertragen.[26] An die Jugend[27] richtet er sich offiziell, da sie ihm am empfänglichsten für seine Lehren zu sein scheint. Sie war die kommende Generation, die seine Ermahnungen auch wirklich beherzigen sollte. Aber ich glaube nicht, daß er an ganz bestimmte Knaben und Mädchen aus der kaiserlichen Familie oder aus Patrizierkreisen, wie es Birt annimmt, gedacht hat. So richtet er sich also nicht an einen Geburtsadel wie Pindar, sondern an alle, die willens sind, sich für Roms Gedeihen einzusetzen. Und wer ist das „profanum volgus"? Ist es die Masse der Nichtaristokraten wie bei Pindar? Damit sind doch wohl alle die gemeint, die die Forderungen der neuen Zeit nicht verstehen konnten oder wollten.

So ist also diese erste Strophe die Einleitung für alle Oden, in denen er als „Musarum sacerdos" zum römischen Volke spricht, speziell aber für die Römeroden, die ja tatsächlich in ihrer Gesamtheit etwas noch nie Dagewesenes darstellen. Daß er mit der Anrede wechselt oder sie gar wegläßt, erklärt sich aus dem späteren Auftauchen der Idee, die Oden in dieser Weise zu ordnen und zu einem Zyklus zusammenzufassen. Er hielt es dann später nicht mehr für nötig, die betreffenden Stellen der Situation entsprechend umzuändern.

Um nun noch einen Rückblick auf Pindar zu werfen, so sind die Vergleichsmöglichkeiten sehr gering. Die Situation bei Horaz ist so neu und einmalig, daß jeder Vergleich nur seine Originalität schmälern hieße. Schon die Auffassung der beiden von ihrem Priestertum ist verschieden. Pindar hatte, wenn er sich *ἀοίδιμον Πιερίδων πραφάταν* nannte, sein Verhältnis zur Muse kennzeichnen wollen; Horaz wählte diese Bezeichnung mehr im Hinblick auf die Hörerschaft. Denn gerade ihnen gegenüber will er als beson-

26) ebensowenig III, 1, 9ff.; III, 3, 2ff.

27) Das sind natürlich keine kleinen Kinder, sondern solche, die bald oder schon jetzt im politischen Leben eine Rolle spielen.

ders berufen gelten und macht sich so, ohne die Auffassung, die Pindar damit verband, zu übernehmen, das alte Motiv nutzbar, wertet es für sich neu aus.

Gemeinsam ist die Ansicht, daß es Aufgabe des Dichters ist, zu erziehen. Aber das gehörte ja überhaupt zu den Zielen der klassischen griechischen Dichtung. Auch stellt sich die Auffassung von dieser Aufgabe des Dichters und der Dichtung bei Pindar von Grund auf anders dar als bei Horaz und kann bei beiden nur in Verbindung mit ihrer Zeit und ihrer Einstellung zu ihr betrachtet werden.

In ihrem Untergang bringt die griechische Adelskultur Pindar hervor, der damit am Ende einer Zeit steht, mit der er aber in seinen Anschauungen noch so eng verbunden ist, daß er die neue Zeit, die heraufkommt, nicht verstehen kann, und so in ihr selbst schon archaisch wirkt. Seine Dichtungen sind für eine einzige Schicht, den Geburtsadel, bestimmt. Sein Bestreben geht dahin, ihr Leben unter den Aspekt einer bestimmten sittlich-religiösen Deutung zu stellen, indem er ihnen mitteilt von seinem Wissen um Menschenschicksal und Menschenohnmacht und ihnen altes wahres Heldentum vor Augen stellt. So in diesen seinen Anschauungen, daß es nur angeborene und ererbte ἀρετά gäbe, befangen, verachtet er alles Angelernte in einer Zeit, die begann, dem Lernen ungeahnte Ausdehnung und dem Verstand die größte Bedeutung zu geben.

So fehlt auch seinen Dichtungen jede ausgesprochene politische Stellungnahme.[28] Er dichtet für alle, die ihm den Auftrag dazu geben, seine Lehren sind nicht für einen einzigen Stamm oder einen Herrscher bestimmt, sondern richten sich an jeden ohne Ansehung der verschiedenen Nationen, wodurch sie andererseits auch wieder Allgemeingültigkeit bekommen. Auch wenn er mit Theron oder Hieron befreundet war und sie preist oder ihnen Ratschläge erteilt, so nicht, weil er, wie z B. später Plato, in diesen Männern die kommenden großen Herrscher sieht, deren politische Ziele er durch seine Dichtung unterstützen will, wie es bei Horaz in so einzigartiger Weise der Fall ist, sondern die Beziehungen, die ihn mit ihnen verbanden, waren höchst zufällig eben durch jenen ersten Auftrag entstanden. Pindar bemüht sich zwar, diesem Verhältnis auch eine ethische Grundlage zu geben, wobei er wahrscheinlich bei ihnen bald auf Abneigung stieß; denn diesen Fürsten waren die Schmeicheleien eines Bakchylides oder Simonides lieber als die Lehren und Ratschläge Pindars.

Aber gerade das Nationalgefühl ist es, das Horaz zum Freund des Augustus gemacht hat. Er hatte erkannt, daß nur durch die

28) Pohlenz: Griech. Tragödie, Leipzig 1930, S. 18. „Aber diesen Herren . . ., zu denen Pindar redete, fehlte doch eben eins: die Blutsverwandtschaft des Volkes, die religiöse Weihe, die über dem Staate lag."

Person des Augustus und unter seiner Regierung Roms Aufblühen verbürgt sei. Daher setzt er sich mit seinen ganzen Kräften dafür ein, durch seine Dichtung den innenpolitischen Bestrebungen des Kaisers zum Erfolg zu verhelfen. Roms Gedeihen ist die Basis, auf der ihre Beziehungen fest fundiert sind. Horaz hält es für seine heiligste Aufgabe, das römische Volk auf die Pflichten dem Vaterlande gegenüber hinzuweisen und so die Pläne des Kaisers zu unterstützen. Auf dieser Grundlage begegnen und vereinen sich zu gemeinsamer Weiterarbeit Dichter und Herrscher.

Jedoch hat Horaz sich in der Zeit der Abfassung der Römeroden mit Pindar beschäftigt, wie vielleicht das „musarum sacerdos", deutlicher aber noch III, 4 zeigt.

Carm. III, 4.

Diese Ode ist die erste, in der Horaz pindarische Motive verwendet und in pindarischer Art dichtet.[29] Sie stellt sich dar als ein Gebet an die Muse Calliope und nimmt schon durch den großen Raum, den sie dem Mythos gewährt, eine Sonderstellung im Zyklus der Römeroden ein. Auch enthält sie nicht, wie die übrigen, die deutliche Forderung — eine Lehre erscheint überhaupt erst in v. 65 — zu den mores maiorum zurückzukehren. Sie bewegt sich gewissermaßen in einer erhabeneren musisch-apollinischen Sphäre, was besonders durch die Einleitung deutlich gemacht wird.

Machen wir uns zunächst einmal den Aufbau der ganzen Ode klar. Sie zerfällt in zwei Hauptteile: einen persönlichen und einen allgemeinen, von denen jeder auch seinerseits eine Zweiteilung aufweist. Im ersten Teil 1—40 spricht Horaz zunächst 1—36 von sich und seinem Verhältnis als Dichter zu den Musen, dann 37—40 von dem des Augustus als Weltherrscher zu ihnen. Im zweiten Teil dagegen 41—80 wird ohne ausgesprochene persönliche Stellungnahme über die Musen, die hier neu angeredet werden, als Geberinnen des consilium (v. 41 u. 65) gehandelt. Auch dieser ist zweiteilig. Für 41—65 ist das Stichwort vis: der physisch Starke vermag nichts gegen das consilium der Götter; die exempla dafür gehen vorauf. Für die zweite Hälfte 67—80 ist es das Wort nefas: der Mächtige, der sich der incontinentia schuldig macht, verfällt für seine Maßlosigkeit der ewigen Verdammnis. Hier folgen die Beispiele der *γνώμη* nach, sodaß wir also einen chiastischen Aufbau vor uns sehen. Beide Teile sind verbunden durch den Gedanken, wie Juppiter nach Besiegung der Giganten, so kann auch Augustus

29) termini post quem sind v. 27 der Sturz des Baumes im Jahre 29 v. Chr. (Kießling-Heinze) und die Ansiedlung der Veteranen v. 37, überhaupt die Beendigung der Bürgerkriege, nach deren labores die Musen den Kaiser Pierio antro erquicken, also wohl 29/28 verfaßt.

nach Beendigung der Revolution ein gesegnetes Friedensregiment führen, was Horaz ja auch in I, 12, 49 ausdrückt. Der äußerliche Uebergang zum zweiten Teil wird durch die Anapher des vos v. 41 gebildet.

Zunächst der erste Teil. 1—8 malt er eine Situation aus, die aber im folgenden nicht mehr festgehalten wird. v. 9 kommt er dann zum Thema, sein Verhältnis zu den Musen, das er uns in drei Abschnitten darstellt: 19—20, 25—28 in der Vergangenheit als Kind und Mann, 21—24 in der Gegenwart, wobei die Muse wiederholt angeredet wird, 29—36 in der Zukunft. Das Verhältnis des Augustus zu ihnen findet 37—40 Platz und wird wie das des Horaz zu ihnen in 21—24 mit fast idyllischen Zügen ausgestaltet. Auch hier erfolgt wiederum eine Anrede an die Musen.

Horaz bezeichnet sich in der ersten Römerode als „musarum sacerdos". Eine ähnliche Fiktion haben wir auch hier: er bittet die Muse, herniederzusteigen und ihn mit einem langen Lied zu beglücken, ihm also seine Eigenschaft als Priester, in diesem Zusammenhange erneut, zu bestätigen und dadurch auch seinen Hörern, an die sich das auditis v. 5 richtet[30], diese seine Berechtigung nachzuweisen, hier als Erzieher und Mahner aufzutreten.

Das Wunder geschieht, sein Gebet findet Erhörung. Er glaubt überirdische Stimmen zu vernehmen und schon im heiligen Hain zu weilen. Aber wie gesagt, bildet die Ausmalung dieser Situation nur die Einleitung. v. 9 geht er dazu über, durch die Erzählung seines Kindheitserlebnisses sein Verhältnis zu den Musen in der Vergangenheit zu veranschaulichen. Es ist dies eine Erzählung, die wir in der antiken Dichtung in mehreren Varianten finden.[31] Horaz berichtet sie hier von sich in der Version, daß er, nachdem er spielend umhergelaufen war, schließlich ermattet niedergesunken und eingeschlafen sei. Da hätten Tauben, die ja im Dienste der Götter stehen, ihn mit Lorbeer und Myrtenzweigen bedeckt[32], sodaß er so durch die Gnade der Götter unbehelligt von wilden Tieren schlummern konnte zum Staunen aller rauhen Bewohner der abgelegenen Berge, die von dieser wunderbaren Begebenheit hörten. Denn gerade sie, die Bewohner von unzugänglichen Orten, wie das Felsennest Acherontia, sind gewählt, da sie am besten die Gefahr zu begreifen und zu beurteilen vermögen, in der das Kind geschwebt hatte. Auf sie macht dies mehr Eindruck als auf die Städter, die sich kaum ein Bild davon machen konnten.

30) Dies ist ein hellenistisches Motiv: so glaubt auch Kallimachos im Hymnus an Apollo den Gott im Tempel erscheinen zu sehen und fragt seine Hörer: οὐχ ὁράᾳς.

31) s. Kießling-Heinze, S. 273 Anm.

32) Die Lorbeerzweige sind in Beziehung zu dem Musengott Apollo gesagt, die Myrte vielleicht in Beziehung zu Venus. Allerdings ist diese Beziehung nur Vergil (Ekloge 7, 62; georg. I, 28), nicht jedoch Horaz geläufig.

Für diese Horazstelle wird nun als Vorbild verschiedentlich[33] hingewiesen auf Pindar Ol. VI, 45 ff., wo von dem kleinen Iamos erzählt wird, wie er verborgen lag unter Dorngestrüpp und von Schlangen Honig als Nahrung zugetragen bekam. Aber hier weist nur das Grundmotiv eine gewisse Aehnlichkeit auf, Situation und tatsächlicher Vorgang sind dort anders.

Ich möchte nun zunächst einmal fragen, warum überträgt Horaz überhaupt ein derartiges Erlebnis, das von großen Dichtern der Vergangenheit, Pindar und Stesichorus, erzählt wurde, auf sich? Hat er es von einem von ihnen übernommen oder will er nur einen Anklang erwecken an diese klassischen Dichter? Horaz lebt in dieser Ode in einer ähnlichen Welt wie jene Sänger der Vergangenheit. Ihre Empfindungen von der Dichtkunst als etwas Hohem, Göttlichem sind in ihm wieder wach. Dadurch fühlt er sich ihnen so verbunden, nicht zuletzt auch in seiner Eigenschaft als „musarum sacerdos", daß er jetzt zu solchen altüberlieferten Vorstellungen und Dichterworten greift, um diese seine Empfindungen auch seinen Hörern gegenüber zum Ausdruck zu bringen und in ihnen Aehnliches zu erwecken. Er versetzt sie hier in eine höhere Welt des Geistes. Ob dies Erlebnis nun von Pindar, Stesichorus oder einem andern stammte, war für ihn gar nicht einmal so wichtig. Das Motiv war ihm als antik bekannt, er gestaltete es nur auf seine Art neu aus und stellt sich so mit den klassischen Dichtern in eine Linie.

Von diesem Kindheitswunder geht Horaz dann aus. Es begründet seine Zugehörigkeit zu den Musen, die sich dort gezeigt hatte, und die ihm bis auf die Gegenwart geblieben ist. Ueber sein Verhältnis zu ihnen in der Gegenwart handelt die folgende Strophe. Und zwar redet er hier die Muse wiederholt an: „Vester, Camenae, vester . . . vestris amicum fontibus . . . utcumque mecum vos eritis", Verse, die im Hymnenstil gebaut sind, wie sich ja auch das Ganze „melos longum", das den Musen zu Ehren gedichtet ist, als Hymnus an eben diese Gottheiten darstellt. Auch die Anapher des seu und der Parallelismus der so eingeleiteten Lieder gehören zu diesem Hymnenstil.[34] So bezeichnet Horaz sich für die Gegenwart als Freund der Musen. Er kommt dann (25—28) noch einmal auf die Vergangenheit zurück, in der sie ihn dreimal[35] vor Gefahren bewahrt haben. Dann wendet er sich der Zukunft zu: auch fernerhin kann er gefahrlos die ganze Welt durchreisen (29—36). Auch hier sind die einzelnen Glieder streng parallel gebaut.

Und nachdem er so ausführlich von seinem Verhältnis zu den

33) Arnold a. a. O. S. 16; Pasquali S. 693.
34) Buchholz, De Horatio Hymnographo. Königsberg 1912, S. 49 ff.
35) Pasquali a. a. O. Eine Dreizahl von Beispielen sehen wir auch IV. 6 angeführt.

Musen gesprochen hat, geht er in der nächsten Strophe (37—40) auf ihre Beziehungen zum Kaiser ein. Mit „vos Caesarem altum" setzt er den Hymnus fort. Nach schweren Kämpfen und Sorgen erquicken sie ihn Pierio antro, ein idyllisches Bild, auf das das pindarische *δρέπων σοφίαν δ' ἐν μυχοῖσι Πιερίδων* P. VI, 48 vielleicht nicht ohne Einfluß geblieben ist. Auch Horaz' Verhältnis zu den Musen in der Gegenwart war idyllisch geschildert.

Mit der Behandlung der Beziehungen des Kaisers zu den Musen schließt der erste Teil ab und Horaz wendet sich nun den allgemeinen Betrachtungen zu. Auch bei Pindar können wir Uebergänge vom Persönlichen zum Allgemeinen häufig feststellen, z. B. N. VII. Aber bei ihm findet niemals eine scharfe Trennung statt wie in unserer Ode, sondern das Persönliche, in N. VII also die Rechtfertigung, und das Allgemeine, nämlich dort die Darstellung der Neoptolemos-Sage gehen ineinander über und verschlingen sich miteinander. Und so ist es auch sonst. Pindar beginnt mit Persönlichem: Einleitung, Gebet an die Musen, Preis des Siegers, geht dann zu allgemeineren Betrachtungen über, aber häufig schieben sich wiederum persönliche Einwürfe dazwischen. Wenn Horaz also eine so scharfe Trennung von Persönlichem und Allgemeinem vollzieht, so dürfen wir vielleicht annehmen, daß er sich damit damit absichtlich von der pindarischen Methode abkehren wollte.

Den Uebergang zum zweiten Teil bildet der Gedanke, daß Augustus wie Juppiter die impietas besiegt hat (vgl. III, 5, 1—4). Aeußerlich wird er durch vos vermittelt, das zugleich den Hymnus fortsetzt. Eine weitere Anrede an die Musen erfolgt in diesem Teil nicht.

Die Musen sind also nicht nur imstande, die Gabe der Dichtkunst zu verleihen, sondern sie erteilen auch „lene consilium", ein Ausdruck, der in der Sentenz v. 65 wiederkehrt in der Bedeutung von kluger Besinnung, an die er hier schon anklingt, sodaß das Wort consilium höchst bedeutungsvoll die Darstellung der Gigantomachie einschließt.

Der Gedanke der Auflehnung der impii gegen das consilium und ihre Besiegung gibt den Uebergang zur Schilderung dieser Gigantomachie, die beginnt mit dem Bilde des Allherrschers Juppiter, des *παγκρατής*, dessen Macht hier über Erde, Meere und Unterwelt reicht, und der alles voller Gerechtigkeit, begabt mit consilium, regiert. Die Giganten dagegen sind consili expertes und bereiteten sich so selbst ihren Untergang. So steht also die rohe Körperkraft der Giganten gegenüber der geistigen Ueberlegenheit der Götter, das mythische Gegenbild zum Kampf des Augustus, der Ruhe und Frieden wollte, gegenüber den wilden umstürzlerischen Kräften der Revolution, die in gleicher Weise impii sind wie die Titanen. Dieser Vergleich des Augustus mit Juppiter und sein Kampf gegen die Revolution mit der Gigan-

tenschlacht erscheint nicht nur bei Horaz, sondern wird gerade in der augusteischen Zeit häufig angewandt.[36] Man sah und empfand in ihm ein Idealbild der Kämpfe Roms, nicht jedoch soll es eine Allegorie sein.

Die Schilderung des Gigantenkampfes schließt sich an die Darstellung der Größe Juppiters asyndetisch an, als ob ihm jetzt erst, nachdem er so ausführlich über die Macht des Höchsten der Götter gesprochen hatte, diejenigen in den Sinn gekommen wären, die es gewagt hatten, sich gegen Juppiter aufzulehnen. Höchst lebendig und wirkungsvoll ist nun dieser Kampf geschildert. Aus einer Riesenschar von Ungeheuern scheint er nur wenige, die sein Interesse erregt haben, herauszugreifen, um dadurch unsern Blick nur auf einzelne Szenen in dem großen Kampfgetümmel zu richten. Das Ganze aber ist voller Bewegung: bloße Namensnennung bisweilen mit etwas blassen allgemeinen Beiwörtern versehen, wechseln ab mit sehr lebendig erscheinenden Figuren, die wir uns deutlich vorstellen können. So Porphyrio, wie er drohend dasteht und sich auf seinen Gegner stürzen oder vielleicht einen Felsblock auf ihn schleudern will, so Enceladus, wie er mit wilder Kraft Bäume ausreißt und sie gegen die Aegis schleudert. Ganz ausführlich und mit besonderer Liebe verweilt Horaz dann bei dem Bilde Apollos, nachdem hier auf der Seite der Götter Juno und Volcanus etwas farblos geblieben sind — Juno wird matrona genannt, was, wie schon Mitscherlich erkannte, eine Uebersetzung von dem griechischen *πότνια*[37] ist —. Apollo aber wird nur in einem Vers als kriegerisch hingestellt, und auch hier nicht direkt als im Kampfe stehend, sondern wie er immer bereit ist, alles abzuwehren, was seine Ideale bedroht, und wie er alles schützt, was edel und schön ist, so tritt er auch in der Gigantenschlacht auf als Verteidiger musischen Geistes gegen rohe Kraft, die alles Geistige haßt. Lieber dagegen verweilt Horaz bei dem Bilde Apollos als Licht- und Musengott, wie er sich an der Quelle Castalia die gelösten Haare badet oder sich an den ihm heiligen Orten Delos und Patara aufhält.

Vielfach wird für diese Schilderung Apollos auf Pindar P. I, 39 f. hingewiesen. Aber Horaz nimmt die pindarische Schilderung nur als Anregung, erweitert sie und schmückt sie aus. Pindar sagt ziemlich kurz *κράναν Κασταλίαν φιλέων*.[38] Horaz malt das weiter aus und sagt: „Qui rore puro Castaliae lavit crinis solutos“, ein

---

36) Plüss, Horazstudien. Leipzig 1882, S. 243. Koepp, De Gigantomachia Diss. Bonn 1883, S. 13 ff.

37) πότνια im Hinblick auf πόσις gesagt, also einfach die Gattin Juppiters.

38) Es gehörte zum Hymnenstil, die Lieblingssitze der Götter zu nennen. Vgl. Homer Hymn. 18, 1; Aristoph. Wolken v. 595. Wie man von einfacher Nennung in hellenistischer Zeit zu idyllischer Ausmalung überging, zeigt die Anrufung Apollos im Päan des Aristonomos.

fast hellenistisches Idyll. Weiter entspricht das horazische Delius et Patareus Apollo dem pindarischen *Λύκιε καὶ Λάλοι' ἀνάσσων Φοῖβε*. Horaz führt denselben Gedanken zweimal aus, und zwar in chiastischer Anordnung. Zunächst sagt er von Patara: „Qui Lyciae tenet dumeta", von Delos „tenet . . . natalem silvam". In der folgenden Zeile wird zuerst Delos, dann Patara genannt. Horaz übersetzt also nicht einfach das pindarische Motiv, sondern setzt es in kunstvoller Variation in seinen Stil um.

Aber woher hat nun Horaz alle die Einzelzüge, die er seinen Gestalten gibt? Entnahm er sie seiner Phantasie oder hat er ein bestimmtes Vorbild gehabt? Epische Darstellungen der Gigantomachie gab es eine ganze Reihe, wobei zu erwähnen ist, daß Pindar der erste ist, der uns Spezielleres mitteilt.[39] (N. I, 67). Er verlegt z. B. als erster den Schauplatz des Kampfes nach Phlegrae. Erst allmählich, wobei auch Lokalsagen eine Rolle spielen, kommt dann das umfassende Bild zustande, das uns Apollodor[40] bietet, das so vollständig ist, daß nach ihm sogar der Pergamonfries ergänzt werden konnte.[41] Ebenso finden wir schon in früher Zeit, aber wohl nicht über das 6. Jahrhundert hinausgehend, bildliche Darstellungen dieses gewaltigsten Kampfes auf Friesen, Vasen usw., deren Anzahl im Laufe der Jahrhunderte beständig wuchs. Eine oder möglicherweise auch mehrere von ihnen hat auch Horaz vor Augen gehabt, denen er seine so lebendigen Figuren nachzeichnete. So weist uns Koepp[42] hin auf eine eimerartige Vase, die in Ruvo gefunden wurden, auf der einige der von Horaz genannten Personen zu sehen sind, Porphyrio und Enceladus namentlich bezeichnet. Pasquali[43] dagegen hält mehr die Berliner Vase des Aristophanes[44] und Erginos für das Vorbild. Aber genau ist das gar nicht nachzuweisen, da wir ja nicht alle Abbildungen, die es zu jener Zeit gab, kennen. Auch wird Horaz nicht die betreffende Vase oder Abbildung, wenn er sich überhaupt nur nach einer einzigen richtete, vor sich liegen gehabt haben. Er schildert eben nur einige Züge, die für die Betreffenden schon charakteristisch geworden waren. Vielleicht sind auch epische Darstellungen nicht ganz ohne Einwirkung geblieben.

Dieser ganze Mythos nun dient zur Illustration der folgenden Sentenz, wie dazu chiastisch der Mythos der zweiten Hälfte

---

39) Vgl. Waser, in Pauly-Wissowa R. E. Suppl. III, S. 655. Kuhnert in Roschers Mythol. Lexikon I, 2, S. 1639 ff.

40) Apollod. Bibl. I, 6, 1 f. Einen Auszug daraus gibt Tzetzes ad Lycophr. 63.

41) Nach dem Fries hat andererseits Trendelenburg (Arch. Anz. 1898, S. 127) Hor. c. II, 19, 24 zu emendieren versucht.

42) a. a. O. S. 44. Vgl. Heydemann, Die Vasensammlung des Mus. Nat., S. 425 ff.

43) Pasquali a. a. O. S. 699.

44) Nr. 2531 der Berliner Slg. In Vulci gefunden. Vgl. Furtwängler-Reichold-Hauser, Griech. Vasenmalerei III, 38 ff.

dieses Teils den letzten Satz der Sentenz ergänzt. Diese Sentenz verbindet also die erste und zweite Hälfte dieses zweiten Teils, wie wir es bei Horaz häufig, aber ebenso oft auch bei Pindar finden, der mit Hilfe von Sentenzen von einem Teil zum andern hinüberleitet. Auch bei Horaz sind die Sentenzen oft der Kern des Ganzen, um die herum sich alles gruppiert und die nach beiden Seiten hin wirksam sind, eine Methode, für die das Studium Pindars nicht ohne Einfluß geblieben sein mag.

Der Mythos ist also paradeigmatisch, wie es ja auch in den pindarischen Epinikien immer wieder zu beobachten ist, aber wie wir es auch bei Horaz an anderen Stellen finden, und wie es überhaupt das häufigste ist.

Die Sentenz selbst hat den üblichen Gnomenstil, der mit seinen kurzen koordinierten Sätzen und einer gewissen Feierlichkeit sich der Form von Orakelsprüchen nähert. Diese Spruchweisheit war in der ganzen antiken Literatur etwas sehr Zentrales. Ueberall treffen wir sie an, obwohl Pindar hierin vielleicht am wuchtigsten ist im Gegensatz zu Euripides, der sie mehr sophistisch gebraucht. Nach Aristoteles (Rhet. II, 21, 1935 b) verleiht sie der Rede Charakter: *γνώμη ἠθικοὺς ποιεῖ τοὺς λόγους.* Auch im Chorlied der Tragödie nimmt sie einen großen Platz ein und Horaz (A. P. 219) nennt diese Lieder des tragischen Chors sententiae, die er dann auch vergleicht mit delphischen Orakelsprüchen. Bei ihm selbst nehmen ja solche Aussprüche über die Kürze des Lebens, den Wechsel des Glücks usw. auch einen großen Raum in Anspruch. Das sind *τόποι,* die immer wiederkehren. Es wäre daher an sich nicht nötig, den Satz: „Vis consili expers mole ruit sua" auf das pindarische *βία δὲ καὶ μεγάλαυχον ἔσφαλεν ἐν χρόνῳ* (P. VIII, 15) zurückzuführen. Und doch wird man es in diesem Falle tun müssen. Denn weder um die Gigantomachie zu schildern — Pindar nennt an dieser Stelle überhaupt nur Porphyrio und Typhos[45] —, noch um den Satz aufzustellen, daß bloße Gewalt sich ihren Untergang selbst bereitet, bedurfte es des pindarischen Vorbildes. Aber die Beziehung gerade dieser Sentenz auf diesen Mythos führt uns auf die Pindar-Stelle zurück, denn diese Verbindung scheint doch nicht zufällig bei Horaz in einer ähnlichen Form wie bei Pindar entstanden zu sein. Es ist hier nicht nur Zitat, das Horaz noch von seiner Lektüre so ungefähr im Kopfe hatte, sodaß man darauf dann auch die Umbiegung, die es bei ihm erfährt, zurückführen könnte, sondern in dieser Ode, in der er — wie wir gesehen haben —, schon einmal auf ein klassisches Motiv zurückgriff, nimmt er bewußt die Anregung zur Veranschaulichung dieser *γνώμη* durch die Gigantenschlacht von Pindar.

45) Ihre Vernichtung wird in der Hauptsache Apollo zugeschrieben. Auch hier also nimmt Apollo eine besondere Stellung ein.

Bei Pindar heißt es: die ἡσυχία überwindet die ὕβρις, also das consilium der Götter, das Horaz vielleicht deshalb lene nennt, um die ἡσυχία Pindars wiederzugeben, bleibt Sieger über die himmelstürmende ὕβρις der Giganten. Und dann: βία δὲ καὶ μεγάλαυχον ἔσφαλεν ἐν χρόνῳ. „Die eigene rohe Gewalt stürzt den Frevler". Dies ist derselbe Gedankengang wie bei Horaz, nur drückt ihn dieser noch etwas prägnanter aus und führt ihn dann selbständig weiter, um den Uebergang zu den v. 71—80 anschließenden mythischen Beispielen zu erhalten. Aber die Beziehung zwischen dieser Sentenz und diesem Mythos ist nicht ohne pindarische Einwirkung zu denken.

„Vim temperatam di quoque provehunt in maius" ist ein Gedanke ähnlich dem wie in der ersten Zeile. Dort war gesagt: rohe Kraft stürzt durch ihre eigene Last. Im zweiten Satze wird das ergänzt: „auch die Götter lassen eine von Vernunft gemäßigte Kraft zu Höherem gelangen." Dieses Glied bereitet zugleich auch das dritte vor, das einen neuen Gedanken bringt und das Thema für die zweite Hälfte dieses Teils bildet. Es besagt, daß dieselben Götter, die gemäßigte Kräfte fördern, solche hassen, die nur auf Frevel sinnen und wegen dieser ihrer incontinentia ewiger Verdammnis anheimfallen. Als exempla sind hier Gestalten gewählt, Gygas, Orion, Tityos, Pirithoos, die zu den typischen Büßern der Unterwelt gehörend, öfters auch von anderen angeführt wurden.

Bemerkenswert ist der Gebrauch von terra v. 73 im doppelten Sinne. Einmal ist sie die Mutter, die ihre Söhne, die Titanen, betrauert, auf der andern Seite aber erscheint sie als das Element, das diese unglücklichen Söhne bedeckt. Kießling-Heinze[46] weisen darauf hin, daß wir Aehnliches schon bei Solon (fr. 24, 4) finden, dann aber später auch in der hellenistischen Poesie. Sie erwähnen jedoch nichts von Pindar, bei dem eine derartige Konstruktion viel häufiger ist. So ist z. B. O1. VII, 13 Rhodos Insel und, als Helios' Braut, Person zugleich. Ebenso ist Libya als Land und Gottheit gedacht (N. IV, 14; P. IX, 55), und solcher Art Beispiele ließen sich noch eine ganze Reihe aufzählen, sodaß ich doch eher meinen möchte, Horaz habe hierin von Pindar gelernt.

Werfen wir nun noch einen Rückblick auf die ganze Ode und ihr Verhältnis zu Pindar. Der Schwerpunkt des zweiten Hauptteils liegt in v. 65. Diesen Gedanken hat Horaz — ich will nicht sagen Pindar entnommen, sondern er verdankt ihm die Anregung zu der Verknüpfung dieses Gedankens mit der Gigantenschlacht. Aber verwendet und ausgeführt wird er dann schließlich doch in ganz anderer, horazischer Art. Bei Pindar finden wir ihn nur als ein Motiv der Einleitung, die sich mit der Macht der ἡσυχία

46) a. a. O. S. 280 Anm.

beschäftigt, auf das aber später nicht mehr Bezug genommen wird. Bei Horaz wird er zum Mittelpunkt des ganzen zweiten Teiles. Wie wir schon bei der Erzählung des Kindheitserlebnisses und bei der Schilderung Apollos bemerken konnten, läßt sich Horaz nur von seinem Vorbild anregen, um dann dessen Gedanken weiter auszuspinnen. Die Ausgestaltung ist sein Eigentum.

Zu fragen wäre noch, will er hier an Pindar erinnern? Konnte er es von seinen Hörern überhaupt erwarten, daß sie die Aehnlichkeit mit Pindar bemerkten? Wir haben gesehen, wie Horaz in dieser Ode erstens sich selbst als gottbegeistert darstellen und dann auch seine Hörer in eine gewisse gehobene, weihevolle Stimmung versetzen möchte. Daher waren hier ganz besondere Motive nötig, um diese Ziele herbeizuführen. Der 2. Hauptteil enthält den großartigen griechischen Mythos und die feierlich klingende *γνώμη*, beides in gehobener Sprache vorgetragen, die hauptsächlich der chorlyrischen Poesie eigen war, das Ganze eine Häufung von griechischen und klassischen Motiven, die ihm wohl nicht ungesucht in die Feder geflossen waren. Die gehobene Sprache, die antiken Motive, die Angleichung an die hohe Poesie der Vergangengangenheit sollte auch der Hörer herausfühlen. Von Pindar entlehnte er zu diesem Zweck das Zitat, von ihm dessen Beleuchtung durch die Gigantomachie, ja es ist nicht ausgeschlossen, daß er ihm die Anregung zu dieser ganzen Ode verdankt. Was die gehobene Sprache anbelangt, so braucht sie nicht unbedingt pindarisch genannt zu werden, sondern ist ebenso gut die natürliche Folge höherer Motive, aber hat dennoch ihren Ursprung in der Beschäftigung des Horaz mit Pindar.

Carm. I, 12.

In den Römeroden überraschen uns so zum ersten Mal in der Lyrik des Horaz Anklänge an Pindar. Aber auch für seine nächste große Staatsode I, 12 verdankt er ihm eine gewisse Anregung. „Quem virum aut heroa lyra vel acri tibia sumis celebrare Clio, quem deum?“ Eine Einleitung, die wir auch am Anfang von Pindars O1. II lesen können, ein Lied auf den Wagensieg des Theron. Ob der Leser fühlen soll, daß es ein Siegeslied war, dessen Anfang Horaz übernahm, kann man nicht ohne weiteres sagen. Plüß behauptet es[47], aber schreibt der ganzen Ode ja überhaupt einen anderen Zweck zu. Jedenfalls übernimmt er diese Eingangsworte nicht etwa, um seine Kenntnis Pindars zu beweisen oder vielleicht, weil er selbst keinen besseren Anfang finden konnte, sondern er gibt diesen ersten Versen absichtlich die pindarische Form, da

47) a. a. O. S. 115 ff.

sie ihm für das, was er sagen wollte, am besten zu passen schien.[48] Diese Frage, die er an die Muse richtet, bezeichnet nicht den Mangel, sondern eine Ueberfülle von Gestalten ist es, die sich ihm aufdrängt, Götter, Heroen und Menschen, die alle Anteil haben am Bestehen und Wachsen des Staates.

Für diese Form der Aufzählung könnte man an die griechische Katalogdichtung erinnern, auch bei Pindar finden wir derartiges[49], vielleicht kann man auch auf römische Gebete hinweisen, in denen eine Reihe von Göttern aufgezählt wurden.[50] Aber wir sehen hier in unserer Ode, wie Horaz zwar diese Eingangsverse von Pindar übernimmt, im übrigen aber durchaus eigene Wege geht.

Bei Pindar nämlich bedeuteten diese Worte nur eine Wendung der Einleitung, an die später nicht mehr gedacht wird. Zeus als Vertreter der Götter, Herakles der Heros werden in einem Verse genannt, wirklich gepriesen wird aber im ganzen Liede nur Theron. Seine Lobpreisung ist das eigentliche Thema: nur von ihm, den leidensreichen Geschicken seines Hauses, die ein „Auf und Ab von Leid und Glück, von Schuld und Sühne“[51] darstellen, ist die Rede. Einen großen Abschnitt widmet er dann der Darstellung der orphisch-pythagoreischen Unsterblichkeitslehre, deren Anhänger Theron war, und nach einem heftigen Ausfall gegen die Masse derer, die nur Gelerntes aufweisen können, schließt er mit dem vollen Lobe des Adels und der Milde Therons.

Wie verhält sich dazu nun Horaz? Nach Kießling ist die Ode Pindars auch bei Horaz auf die Konzeption des Ganzen von Einfluß gewesen. Dem könnte man bis zu einem gewissen Grade beipflichten. Aber dann finden wir nach ihm auch bei Horaz einen Wechsel von Frömmigkeit und Frevel, von Schuld und Sühne. So sieht er die Nennung des Romulus an als Hinweis auf den Brudermord, das „quietum Pompili regnum“ wäre dann die Sühne dazu. Und so immerfort ein Auf- und Abstieg bis zu dem glückverheißenden Bunde der Marceller und Julier. Daß dies nicht den Tatsachen entspricht, werden wir gleich deutlich sehen. Was soll Horaz auch mit solchen düsteren Andeutungen von Schuld und Strafe bei diesem Lob- und Preislied?

Pasquali[52] bemerkt dann sehr scharfsinnig, daß Horaz sich immer an diese pindarische Einleitung erinnert habe und so auch seine Hörer die ganze Ode hindurch daran erinnern will. Aber

48) Diese Form der ἀπορία ist auch in die rhetorische Doctrin übergegangen (vgl. z. B. Menander rhet. c. 5, p. 95 Bu. c. 1. III, p. 368 Sp.) Dasselbe Motiv hat anch Theokrit 16 und 17. Jedoch ist die Formulierung dort eine ganz andere, sodaß sich mit Gewißheit herausstellt, daß Horaz hier bewußt zur pindarischen Formulierung gegriffen hat.

49) s. Pindar fr. 29 und 30.

50) Birt a. a. O. S. 65.

51) Kießling, Philologische Untersuchungen II, 1881, S. 99.

52) a. a. O. S. 740.

das wäre doch gerade ein Beweis für die Selbständigkeit des Horaz und seiner Abwendung von seinem Vorbild. Er verfährt anders als Pindar.

Denn er nimmt diese Frage der Einleitung als Disposition. In der Einleitung selbst dreht er die Reihenfolge um, schiebt vor dem letzten Glied die Anrede an die Muse ein, sodaß quem deum eine gewisse Sonderstellung erhält. Er nimmt aber dann nicht nur die Tripartitio, sondern überhaupt die ganze Form der Fragestellung an die Muse[53] ernst. Von ihr läßt er sich gleichsam durch die ganze Ode zu seinem Ziel hinführen. Aber es ist nun nicht so, daß er wirklich fragt und sie antwortet[54], sondern er liest die Antwort gleich gewissermaßen von ihrem Munde ab. Schon in der Einleitung selbst, die zu drei Strophen ausgedehnt wird, läßt er sich gleichsam durch die Frage an die Muse zu dieser Erweiterung verleiten. Zunächst schwankt er, ob sein Lied ein Hymnus[55] αὐλωδικός oder κιθαρωδικός werden soll. Dann fragt er, wo das Echo ihres Gesanges widerhallen wird. Nach den Musensitzen Pindus und Helikon nennt er da den Haemus, wo Orpheus seine Gesänge ertönen ließ.[56] Hieran knüpft er nun an, um die Macht des orphischen Gesanges in der letzten Strophe des Prologs zu schildern, und zwar wird dies — wie schon beobachtet ist[57] — an zwei Gegensätzen deutlich gemacht. Orpheus hat durch seinen Gesang das Unmögliche möglich gemacht: das, was sich in ewig fortlaufender Bewegung befindet wie Flüsse und Winde, wird zum Stillstand gebracht, das Starre, Unbewegliche wie die Bäume des Waldes, bekommt Leben und folgt ihm, von seinem Gesange verlockt, nach. Die ganze Situation jedoch, wie sie hier v. 1—12 dargestellt ist, wird später, wie es auch in III, 4, 1—8 der Fall war, bei der Behandlung des Themas ganz außer acht gelassen. Wir sehen eine Erweiterung der Einleitung im Gegensatz zu Pindar, die veranlaßt wurde durch das Verweilen bei der Schilderung der Macht des orphischen Gesanges und ein Gleiten der Gedanken zeigt, wie wir es bei Horaz oft feststellen können. Zugleich aber weist er dadurch auf die Macht der Erhabenheit des Gesanges hin. Er ist wieder der Musenpriester, zu dessen Aufgaben es auch gehört, den erhabenen Herrscher Roms zu preisen.

Nach dieser Einleitung geht er über zur Behandlung des dreigliedrigen Themas, die chiastisch zur Anordnung in der einleitenden Frage erfolgt. Zunächst werden durch drei Strophen hindurch Götter behandelt, deren Aufzählung in nichts mehr an die pin-

---

53) Nach Birt a. a. O. S. 66 ist Clio gewählt als Muse des Enkomions. (Plut. Symp. p. 743 D).
54) so Bernays, Ges. Abhandl. II, S. 300.
55) Buchholz a. a. O. S. 27 weist auch hier auf den Hymnenstil hin.
56) Dort hatte Calliope den Orpheus geboren. Deshalb auch arte materna.
57) Plüß a. a. O. S. 92; Kießling-Heinze S. 61.

darische Ode erinnert, wo ja nur der höchste der Götter, Zeus, genannt war. Horaz wählt eine Reihe von Göttern, die er rühmen (celebrare) will, aus, aber diese in ganz bestimmter Absicht. Kiessling[58] in Anlehnung an Reifferscheid[59], ebenso Plüss[60], Kiessling-Heinze[61] zum Teil meinen, die Auswahl der Götter sei bestimmt worden durch ihre Teilnahme an der Gigantomachie, deren Darstellung der Phantasie des Horaz bei diesen Versen vorgeschwebt habe. Aber sollte das wirklich das einigende Band sein? Es fehlt doch absolut jeder Hinweis darauf, und wären bei einer solchen Schilderung Juno, Volcanus und Mars nicht wichtiger als Diana?[62] So wäre dies also nur sehr bedingt als Prinzip der Auswahl aufzufassen und nur insoweit, als die Götter eben immer die Besieger der Giganten bleiben, auch wenn es nicht besonders erwähnt wird. Allerdings wird für die Schilderung der einzelnen Götter ihre Darstellung auf Abbildungen der Gigantenschlacht nicht ohne Einfluß geblieben sein.[63]

Aber hier sind es doch andere Gründe, aus denen es jeder der genannten Götter verdiente, gepriesen zu werden. Und zwar ergeben sie sich aus dem Zweck der Ode, der darauf hinzielt, der Ueberzeugung Ausdruck zu geben, daß die Regierung des Augustus die Krönung der Entwicklung Roms bedeute und die Festigung und Erhaltung seiner Dynastie aufs innigste zu wünschen sei. Denn das ist für Horaz die Garantie für einen glücklichen Frieden, der aber nur dauernd werden kann durch die Wiedererweckung der alten Tugenden, die den Staat groß gemacht haben.

Zunächst wird Zeus genannt, der höchste der Götter, dessen Lob zuerst zu erklingen hat[64], aber nicht als der kriegerische Bezwinger übelwollender Mächte, sondern als der Ordner der Welt, als ihr friedlicher Beherrscher, der allen Dingen im ewigen Wechsel geordneten Lauf und Ebenmaß gibt und dessen Herrschaft ihm nie streitig gemacht werden kann.

Ihm folgt Pallas Athene[65], die Lieblingstochter des Zeus,

---

58) a. a. O. S. 100.
59) Anal. Hor. S. 7.
60) a. a. O. S. 96.
61) a. a. O. S. 62 Anm.
62) Auch kämpften Liber und Herakles beide als Halbgötter auf seiten der Götter.
63) Jedoch wird man, wenn Pallas Athene proeliis audax genannt wird, auch an ihre Tapferkeit, wie Homer sie in der Ilias schildert, denken. Sie veranlaßte, daß der kriegswütige Ares vom Kampfe ausgeschlossen wurde. Sie beschirmt den Helden, stürmt aber nicht blindlings drauf los. Hiemer, Rhein. Museum 62, S. 239 glaubt, daß alle Nennungen hier auf Abbildungen, die an dem Forum angebracht waren oder werden sollten, zurückgehen.
64) s. Kießling-Heinze S. 61.
65) Bei Pindar heißt es fr. 146: κεραυνοῦ ἄγχιστα δεξιὰν κατὰ χεῖρα πατρός. Gewöhnlich hat ja Hera den Platz neben Zeus inne, so auf dem Parthenonfries. Und wenn Horaz hier Athene die zweite Stelle neben Zeus zuweist,

die Wagemutige, hier genannt als Verkörperung der ersten Römertugend, der Tapferkeit. Aber sie liebt und führt den Krieg nicht um des Krieges willen wie Ares, sondern sieht ihn nur als Mittel zum Frieden an. Im Frieden ist sie auch Göttin des Handwerks und der Erfindungen.[66] Cicero vermehrte sie als custos urbis (de leg. 2, 42), Augustus machte sie zur Patronin des Senats (Cass. Dio 51, 22), sodaß sie auch im Kulte der Römer ihren Platz hatte.

Liber ist der Gott des Ackerbaues und ländlichen Gedeihens. Denn gerade das Landleben stellt eine große Kräftequelle Roms dar. Aus Roms Bauernschaft hatten sich immer wieder die römischen Heere rekrutiert, sodaß hier Tapferkeit und Landbau, Liber und Pallas nicht ohne Absicht nebeneinander stehen.

Eigentümlich ist im folgenden, daß die saevis inimica virgo beluis sich fast eher an Liber als an Apollo anzuschließen scheint, sodaß Kock[67] schon geglaubt hat, hier an Libera, die Schwester des Liber denken zu müssen, die auch den Landbau beschützt. Aber zu ihr paßt schlecht inimica beluis, auch könnte man von ihr wohl kaum ohne nähere Bezeichnung als virgo sprechen, denn dieser Beiname kommt Diana zu, die hier wohl trotz aller Bedenken gemeint ist. Wie Apollo ist sie als kriegerisch gezeichnet. Aber durch ihre Befreiung der Wälder von wilden schädlichen Tieren[68] dient sie dem Wohle der Menschen. Auch Apollo ist nicht als kriegerisch schlechthin zu verstehen, als Bezwinger mythischer Ungeheuer, sondern sein Pfeil trifft nur die Gottlosen und entschied so auch die Schlacht bei Actium, wodurch er der Schutzgott des Kaisers wurde. Uebrigens schrieb Augustus der Diana seinen Sieg bei Naulochus zu, sodaß das Geschwisterpaar dann zusammen auf dem Palatin verehrt wurde.[69]

Damit ist die Aufzählung der Götter beendet und Horaz geht nun zu den Heroen über, von denen er Herkules und die Dioskuren nennt, beide ursprünglich der griechischen Mythologie angehörend, denn der Römer kennt an sich keine Heroen. Aber Horaz hat die gewählt, die schon seit alten Zeiten ihren Platz im Kult der Römer hatten.[70] Herkules tötete den Cacus, der am Fuße des Aventin hauste, später wurde ihm die ara maxima geweiht. Die Dioskuren hatten den Römern bei der Schlacht am See Re-

mag er die Pindarstelle vor Augen gehabt haben. Jedoch wird in der Gigantomachie zuweilen auch Athene neben Zeus kämpfend dargestellt. Vgl. Eurip. Ion 206 ff. Außerdem: Dümmler, Pauly-Wissowa II, S. 2001.

66) schon bei Homer Ilias 5, 734, Odyssee 7, 108 als kunstfertig bekannt.

67) Hermes VII, 1882, S. 507.

68) Carm. epigr. n. 2148 Bücheler-Lommatzsch, Leipzig 1924 heißt sie ferarum domitrix u. virgo, vgl. Hor. c. III, 22 montium domina. Bei Catull 34 wird sie Eleithyia und Selene gleichgesetzt.

69) Hiemer a. a. O. S. 239. Preller-Jordan: Röm. Mythologie, 3. Aufl. I, S. 321.

70) Sie sind auch III, 3, 9 genannt. Vgl. Altheim: Griechische Götter im alten Rom. Gießen 1930, S. 13 ff.

gillus zur Seite gestanden und wurden besonders von der römischen Ritterschaft verehrt. Hier sind sie auch genannt als Schützer der Seefahrt. Wie Herakles auf dem Lande der Menschheit Frieden verschaffte, so besänftigen sie das Toben der Meere und leuchten den Schiffern als wegweisender Stern. Diese doppelte Vorstellung von den Dioskuren ist in gewisser Weise der von der Terra III, 4, 73 ähnlich und, wie dort erwähnt, auch bei Pindar verschiedentlich nachzuweisen.

Sind mit diesen dreien nun, wie gemeinhin angenommen wird, die Heroen abgetan oder ist es so, wie Kock meint[71], daß er in der nächsten Strophe römische Heroen nennt? Denn z. B. Romulus genoß ja bereits göttliche Ehren. Aber dann müßte dies auch für Cato zutreffen, was wohl kaum nachzuweisen wäre. Jedenfalls würde ihre Hinzuziehung zu den Heroen die Theorie unterstützen, daß jeder Teil der Ode drei Strophen umfaßt. Meiner Meinung nach nimmt die Strophe eine gewisse Sonderstellung ein; wie die nächste beginnt sie mit einem Namen, ist aber durch das „post hos" mehr an die vorhergehende angeschlossen, als sich die folgende an diese anschließt, die ja dann neu beginnend den Namen Regulus nennt und ihn durch „et" mit den Scaurern verbindet, sodaß Kocks Beobachtung schon ihre Berechtigung hat. Aber durch die Namensnennung am Anfang scheint diese Strophe eher etwas Neues einzuleiten, während die anderen Teile untereinander viel fester verknüpft sind. Und das tut sie ja in der Tat. In ihr wird die ganze Entwicklung Roms in kurzen Worten umrissen: Romulus, der Begründer Roms, Numa Pompilius, der durch seine friedliche Regierung die Grundlage für den inneren Auf- und Ausbau legte, Tarquinius, der tyrannische Herrscher, dessen Name zugleich die Erinnerung wachruft an Brutus, den Begründer der libera res publica, deren letzter Vorkämpfer Cato ist. So steht vor uns die ganze Entwicklung Roms. Nicht jedoch soll daraus erkannt werden ein Auf und Ab von Schuld und Sühne in der römischen Geschichte, wie es in der Pindar-Ode der Fall war; nicht der Brudermörder Romulus ist gemeint, sondern der Gründer Roms erhält hier seinen gebührenden Preis.

Mit Regulus beginnend, folgen jetzt viri fortes der römischen Geschichte. Sie verkörpern keine Glanzpunkte in dieser Geschichte, was die Anführung eines Scipio oder eines Marius viel besser getan hätte, sondern sind Beispiele für wahre Römertugenden, an die Horaz auch hier wieder erinnern will. In diesen Männern sind sie verkörpert, und zwar gehören zunächst zusammen Regulus, die Scauri, Vater und Sohn, und Aemilius Paullus, dann, durch „hunc et" als zu den folgenden gehörig bezeichnet, Fabricius, Curius und Camillus. Die drei ersten Vertreter wahrer Römerehre, die gegen einen auswärtigen Feind kämpfend, nach einer Nie-

71) a. a. O. S. 509.

derlage einen freiwilligen Tod einer möglichen Rettung vorzogen. Auch für Cato galt dies, sodaß sein nobile letum für diese Strophe noch fortwirkt. Die drei letztgenannten waren durch ihre continentia und paupertas berühmt.[72]

Nachdem er diese Vorbilder der Vergangenheit aufgezählt hat, wendet Horaz sich der Gegenwart zu und nennt Marcellus, dessen Fama „crescit occulto velut arbor aevo" und der durch seine Ehe mit Julia zu höchsten Ehren aufzusteigen gedenkt. Man hat gesagt, es könne nicht nur dieser eine junge Marcellus gemeint sein, das sei übertriebene Schmeichelei. Ebensowenig kann aber nur der Sieger von Clastidium gemeint sein, wie Kiessling-Heinze glaubt. Hofmann-Peerlkamp wollte Marcellis schreiben, dann wäre die ganze Familie gemeint, deren Name schon durch Jahrhunderte zurückreicht. Jedoch kann Marcelli an dieser Stelle beibehalten werden, wenn man sich vergegenwärtigt, wie verschieden über Marcellus und Augustus gesprochen wird, sodaß die Schmeichelei durchaus nicht übertrieben erscheint. Von Marcellus sagt Horaz: seine Fama ist im Wachsen begriffen wie ein junger Baum, der immer weiter wächst occulto aevo, sodaß niemand weiß, wie hoch er noch werden wird. Dagegen das Julium sidus steht schon jetzt im vollen Glanze da. Es wird also ein sehr starker Unterschied zwischen beiden gemacht. Nebeneinander genannt sind sie jedoch, beide Sätze streng parallel gebaut, im Hinblick eben auf die bevorstehende Vereinigung der beiden Häuser, die stattfand im Jahre 25 v. Chr. und nur aus diesem Grunde ist überhaupt Marcellus hier erwähnt.[73] Daß der junge Marcellus gemeint ist, wird man noch eher annehmen müssen, wenn wir zum Vergleich die Pindar-Stelle, die Horaz sich hier zum Vorbild genommen hat, heranziehen. Pindar sagt N. VIII, 40: *ἀΐσσει δ' ἀρετά, χλωραῖς ἐέρσαις ὡς ὅτε δενδρέου ἔρνος ἐν σοφοῖς ἀνδρῶν ἀερθεῖσ' ἐν δικαίοις τε πρὸς ἴγρὸν αἰθέρα.* „Es schießt die *ἀρετά* empor, wie von glitzernden Tautropfen der Schößling eines Baumes zum feuchten Aether, bei weisen und gerechten Männern."

Die *ἀρετά* wird also verglichen mit dem Schößling eines Baumes, der schnell in die Höhe schießt, sodaß man ihn förmlich wachsen sehen kann. Ganz dasselbe bei Horaz: die Fama des Marcellus, des jungen Sprossen am Stamme der Marceller erhält eben durch die Heirat mit Julia einen ungeheuren Aufschwung und vermutlich wird sie noch weiter wachsen occulto aevo. Nehmen wir an, es sei der alte Marcellus gemeint, so müßte man sagen: die Fama ist gewachsen, crevit, bis zu diesem Jüngsten hin. Nein, crescit, sie ist noch in dauerndem Wachsen begriffen.

72) Auch Cicero pro Cael. 39 nennt diese Beispiele. Weitere Stellen bei Kießling-Heinze, S. 65 Anm.

73) Aus diesem Grunde ist die Datierung von Plüß ins Jahr 36 auch abzulehnen.

Daß der Leser dabei auch an den alten Marcellus denkt, ist anzunehmen. So schließt ja auch Vergil in der Heldenschau den jungen Marcellus an die Gestalt des alten an. Horaz übernimmt hier also den pindarischen Vergleich, zwar nicht wörtlich, aber doch diesmal ohne größere Abwandlung und Ausschmückung, wie wir es sonst häufig sehen. Er übernimmt ihn, ohne damit nun pindarisch dichten und erscheinen zu wollen, sondern da er ihm hier gerade besonders am Platze zu sein schien.

Wie anders ist dagegen der Ruhm des julischen Hauses. Mit seinem leuchtenden Glanz muß er sofort ins Auge fallen. Aber der Ruhm beider Familien ist gleichen Preises wert. So werden alte und neue Verdienste um den Staat nebeneinandergestellt, wie alle die Genannten, so verschieden sie geartet waren, den Staat geschaffen und erhalten und ihm mit ihren besten Kräften gedient haben.

Es folgt das Schlußwort, mit dem Horaz sich zu Juppiter zurückwendet, mit dem er die Aufzählung begonnen hatte, sodaß der Kreis geschlossen wird. Daß auch Pindar solche Rückwendungen liebt, ist für diese Komposition des Horaz nur möglicherweise von Einfluß gewesen. In dem Gebet an Juppiter aber ist die Lobpreisung des Kaisers Augustus verflochten, der eigentliche Zweck und Endpunkt der Ode, die dann auch den größeren Kreis schließt, der mit „quem virum“ begonnen hatte. So ist das Ganze also höchst kunstvoll angelegt: Augustus erscheint zwar durch das „quem virum“ deutlich als derjenige, der in erster Linie zu preisen ist, was in diesem Falle vielleicht auch noch durch die Erinnerung an die Pindar-Ode, die ja ausschließlich den Zweck hatte, einen Fürsten zu verherrlichen, verstärkt wird; aber die tatsächliche Nennung des Augustus erfolgt erst v. 52 im Epilog und seine Lobpreisung ist verknüpft mit der Bitte an Juppiter, den Schutz des Kaisers zu übernehmen. Das Ganze hat hymnische Form, die nur durch das Lob des Augustus v. 53—56 unterbrochen wird, aber mit dem dreifachen te . . tu . . . tu am Versanfang neu und betont einsetzt.

Juppiter also ist Herrscher des Weltalls, Augustus sein Statthalter auf Erden, wie Kiessling-Heinze sagt. So wird er zwar nicht Juppiter gleichgestellt, aber doch für das höchste Erdenwesen erklärt, der unter Beachtung all der Taten und Eigenschaften, die Rom großgemacht haben, auf Erden regieren soll als Vasall Juppiters, der über allem steht und von ihm eine Herrschaft erwartet, die diese alten Römertugenden achtet und fördert.

So klingt die Ode nicht in einen gewöhnlichen Panegyrikus aus, sondern es wird betont, wie alle Götter sich Juppiters Gebot beugen, wie die edlen Männer Roms, die genannt sind, ihr eigenes Wohl hinter dem des Staates zurückgestellt haben, so soll auch Augustus dem Staate und der Gottheit dienen, sodaß also der Ge-

danke der Unterordnung unter ein höheres Wesen oder Ideal auch für den Kaiser Geltung hat.

Und nun, was ist zu der ganzen Ode, einer der größten politischen des Horaz, die Plüss[74] dessen eigenste und ursprünglichste Schöpfungen nennt, zu sagen? Als einzige der horazischen Oden beginnt sie deutlich mit einem pindarischen Motiv, sodaß sie eigentlich maßgebend ist für die Beziehungen, die von Pindar zu Horaz führen. Die Anlehnung an Pindar mit diesem Motiv ist deutlich zu erkennen, und sie sollte auch erkannt werden, denn sonst hätte er doch den Anklang leicht vermeiden können. Er wollte also an Pindar erinnern, wie mit seinem „nunc est bibendum" an das alcäische *νῦν χρὴ μεθύσθην*. Aber auch von Alcäus übernimmt er nicht mehr als die Einleitung. Und wie ist es hier, sollte die ganze Ode pindarisch wirken? Kiessling und Pasquali bejahen es. Aber kann man sich ihnen anschließen, wo wir jetzt den Verlauf dieser Dichtung, die sich doch nur um römische Dinge dreht, deutlich übersehen? Nur das Eingangsmotiv wird von Horaz übernommen, damit aber auch der ganze Sinn der Ode, der Preis eines Herrschers. Aber dabei hat Horaz das vor Pindar voraus, daß der Raum, in dem sich seine Handlungen bewegen, viel größer ist als der, den bei Pindar die Geschichte kleiner griechischer Fürstengeschlechter oder Stadtgemeinden einnahm. So tritt hier für die Geschichte des Hauses Therons die Geschichte des großen Rom ein, eine Parallele, die vielleicht nicht unbeabsichtigt war, sodaß auch Kiessling[75] in diesem Falle recht bekäme. Die ganze Ausführung der Ode jedoch ist unbedingt Horaz zuzusprechen. Er hatte andere Dinge zu sagen als Pindar. So wahrt er seine Selbständigkeit, wie er es auch später tut, als die Versuchung und die Möglichkeit, pindarisch zu dichten, größer wurde. Kannte er doch selbst viel zu genau die Unterschiede, die ihn von Pindar trennten, als daß er ernstlich an Nachahmung gedacht hätte. Wenn er einzelne Motive übernimmt, so nur, um sie nach seinem Gutdünken auszuwerten.

Fraglich ist es auch, ob er mit seiner Disposition der einzelnen Glieder in je drei Strophen die fünf Perikopen der Pindar-Ode, die unter sich auch wieder eine Dreiteilung aufweisen, hat wiedergeben wollen. Möglich ist es, daß er die Anregung zu einer solchen Komposition von Pindar bekam, wenn er auch nur bei den wenigsten Hörern voraussetzen konnte, daß sie diese Aehnlichkeit bemerkten.

---

74) a. a. O. S. 288.

75) a. a. O. S. 99, wo er sagt, daß die pindarische Dichtung auf die Konzeption des Ganzen von Einfluß gewesen sei.

Carm. I, 1.

Bevor wir nun zum carmen saeculare, dem einzigen Chorlied des Horaz, übergehen, müssen wir noch einen Blick werfen auf die erste und die letzte Ode dieser ersten Liedersammlung, ihren Prolog und Epilog, die in gewisser Weise zusammenhängen und die beide kurz vor der Herausgabe verfaßt wurden.

In der ersten Ode finden wir eine Betrachtung der verschiedenen *βίοι*, ein Thema, das aus dem Griechischen stammt und in späterer Zeit von der griechischen Popularphilosophie immer wieder herangezogen wurde.[76] Da also zu vermuten steht, daß Horaz hierfür aus einer alten griechischen Quelle schöpfte, wies man früher auf Pindars fr. 221 hin[77], der drei Arten von Lebensgenüssen aufzählt, die wir auch in unserer Horaz-Ode wiederfinden. Wilamowitz[78] jedoch hielt Bacchylides (X, 38 ff.) für die Vorlage mit der Begründung, Pindar nenne keine Berufsarten wie Horaz, sondern zähle Lebensgenüsse auf, während wir bei Bacchylides in ziemlich dürrer Aufzählung die vier *βίοι* genannt sehen, den *βίος φιλόσοφος, φιλήδονος, φιλοχρήματος, φιλότιμος*.[79] Pasquali[80] jedoch findet diese Differenzierung zu fein. Denn jedermann wählt den Beruf, der ihm Freude macht, und so bilden Beruf und Genuß zusammen den Begriff *βίος*.

Jedenfalls sind es, wie erwähnt, durchaus vertraute Motive, von denen Horaz hier ausgeht, und er selbst handelt in sat. I, 1 zwar unter etwas anderen Gesichtspunkten auch über dieses Thema, dort jedoch durchaus unter dem Einfluß der Popularphilosophie.[81] Wir sehen das ja schon an den anderen Ständen, die dort zur Illustration herangezogen werden. Aber Horaz liebte es überhaupt, verschiedene Lebensideale und Berufsarten zu kontrastieren.[82]

In unserer Ode nun stellt er die vier verschiedenen Arten von Lebensidealen auf, über die Sokrates in Platos Staat ja auch ausführlich spricht, und zwar in der Reihenfolge, daß er wie Pindar den *φιλοτίμος* voranstellt, während bei Bacchylides der *φιλόσοφος* den Anfang macht, der bei Horaz am Schluß steht. Für die drei ersten Arten nennt Horaz je zwei Beispiele, ihnen allen stellt er mit einem plötzlichen Wechsel der Konstruktion sein eigenes Lebensideal als *φιλόσοφος* gegenüber.

Wie Pindar beginnt er mit dem Beispiel des Olympioniken

76) Wilamowitz, Sappho und Simon. S. 188 f.; Pasquali a. a. O., S. 747.
77) Arnold a. a. O. S. 17. Kießling-Heinze in früheren Auflagen.
78) a. a. O. S. 190.
79) Von Pindar Ol. 9, 100 wird der Dichter als φιλόσοφος in Parallele gestellt zum Sieger, dem φιλότιμος, den er besingt, eine Gegenüberstellung, die er ja immer wieder vornimmt.
80) a. a. O. S. 756.
81) Radermacher, Wiener Studien 47 (1929) S. 79 und Weinreich ebd. 48, S. 199 gehen näher auf die Quellen zu sat. I, 1 ein.
82) Vgl. auch c. I, 31 und IV, 3.

als *φιλότιμος*, dem Bilde des Wagensiegers zu Olympia, dem antiken griechischen Ideal eines *βίος φιλότιμος*, hier auch mit dem Gedanken an Pindar, der durch seine Verherrlichung die Sieger auf ewig berühmt machte. Daß die antiken Fürsten ihre Wagen nicht in eigener Person gelenkt hatten, wußte Horaz vermutlich. Es war immer nur das Gespann, das siegte. Aber wie Kiessling-Heinze[83] sagt, stellt Horaz es dem anschaulichen Bild zuliebe so hin, als ob sie selbst auf dem Wagen gestanden hätten.

Mit diesem antiken griechischen Beispiel für einen *βίος φιλότιμος* beginnt Horaz. Als Gegensatz dazu erscheinen jetzt die römischen Beispiele.[84] Für die Griechen war es das Höchste, in Olympia zu siegen, die Römer hingegen, die terrarum domini, halten andere Dinge für erstrebenswerter. So folgt zunächst ein römisches Beispiel für den *βίος φιλότιμος*. Für den ehrgeizigen Römer ist es das höchste Ziel, eine hohe Magistratur zu bekleiden. Für den *βίος φιλοχρήματος* gibt Horaz das Beispiel des Großgrundbesitzers und das des Kaufmanns, der sich um des Gewinnes willen immer wieder aufs Meer hinauswagt. Er fürchtet sich vor den Unbilden des Meeres, jedoch wenn er glücklich wieder gelandet ist, leugnet er es und rüstet sich zu neuer Fahrt. Bei Pindar war das dritte Beispiel das des schiffahrenden Kaufmanns gewesen. Aber halten wir sie doch nebeneinander: das pindarische konnte für Horaz nicht mehr als eine winzige Anregung bedeuten, die er dann mit anschaulichem Leben versehen hat.

Für den *βίος φιλήδονος*, den wir bei Pindar an zweiter Stelle auftreten sehen, folgt bei Horaz, während jener mehr die luxuria betont, das Bild eines homo otiosus, sodann aber Krieg und Jagd, die man zusammenfassen kann, beides hier als Ideal eines freien ungebundenen Daseins geschildert. Die Jagd nennt zwar schon Solon (fr. 23) als Beispiel eines *βίος φιλήδονος*, denn sie wurde ja im alten Griechenland viel und gern betrieben, aber der Krieg wird den Griechen der älteren Zeit schwerlich in dem Maße erstrebenswert erschienen sein wie vielleicht den Söldnern des Hellenismus und vor allem eben den Römern. Dies ist ein durchaus römisches Beispiel. Obwohl in älterer Zeit in Italien die Jagd nicht viel ausgeübt wurde, war sie aber doch im augusteischen Rom durchaus beliebt[85], sodaß man dies Wilamowitz entgegenhalten kann, wenn er sagt, daß Horaz hier ein sehr altes Vorbild gehabt haben müsse, da es in Attika später keine Jagd mehr gegeben hätte.

83) a. a. O. S. 4.

84) Wie Vollmer gegen Kießling-Heinze, setze ich den Punkt nach nobilis. Dann leitet der folgende Satz das römische Beispiel ein und die terrarrum dominos sind die Römer. Denn sonst wäre die Beziehung des hunc auf iuvat doch etwas zu frei.

85) Horaz nennt sat. II, 2, 10 die Jagd Romana militia. Ihre Beliebtheit zeigt sich auch darin, daß Grattius in dieser Zeit seine Cynegetica schrieb. Vgl. Miller: Das Jagdwesen der Griechen und Römer. München 1883.

Horaz führt uns hier ein römisches und kein altgriechisches Beispiel vor.

Ihnen allen nun stellt Horaz sich selbst gegenüber als Vertreter eines *βίος φιλόσοφος*, wie auch bei Bakchylides Dichter und Seher als Beispiele für einen *βίος φιλόσοφος* aufgeführt waren. Nur im Erfolg im Dichterberuf kann er ein erstrebenswertes Ziel sehen (vgl. IV, 3). Und so ist der Schluß dieser Ode programmatisch für die ganze Sammlung. Dieser letzte Teil jedoch bewegt sich wieder, wie auch der Anfang, in griechischen Anschauungen. Wir haben also griechische Motive 1—5, 6—28 hat römisches Kolorit, der Schluß ist wieder griechisch.

Wen hat Horaz sich aber nun für diese Ode als Vorbild gewählt? Ich möchte sagen, keinen, wenn wir hier das Wort Vorbild benutzen wollen. Horaz wird das einfache Schema des Bacchylides ebenso gekannt haben wie die Beispiele, die Pindar aufzählt. Aber vielleicht war es gar nicht nötig, daß er überhaupt auf Bakchylides zurückgriff, zumal wir ja bei diesem bereits eine andere Reihenfolge festgestellt haben und er auch mehr allgemein spricht. Ein derartiges Schema konnte Horaz doch vielleicht auch bei anderen finden. Anschaulicher sind die Beispiele bei Pindar. Und ich glaube auch, daß er ihn an dieser Stelle eher im Auge gehabt hat, wenn er auch nicht mehr als die Anregung von ihm nimmt. Beide haben den Olympioniken an erster Stelle, dem pindarischen *εὐφραίνουσιν* entspricht das „iuvat“ des Horaz. Und Horaz will hier auch an Pindar erinnern, nicht so sehr dadurch, daß er ein Motiv aus Pindars Dichtung übernimmt, was vielleicht doch nur Kenner gemerkt hätten, sondern er beginnt ganz absichtlich in dieser Ode, in der er sich als griechischen Lyriker einführt, auch mit einem antiken griechischen Motiv, das zugleich den Gebildeten an Pindar und die durch ihn verherrlichte Vorzeit erinnern mußte. Auch zu der Wahl des schiffahrenden Kaufmanns und zum Bilde des *φιλήδονος* mag ihn Pindar angeregt haben.

Wenn wir sagen, daß Horaz in der Wahl seiner Motive von Pindar angeregt ist, so brauchte er diesen damit nicht mißzuverstehen, wie Wilamowitz sagt.[86] Er übernimmt doch bloß das Beispiel, nicht aber die Auffassung Pindars. Ob dieser dabei an verschiedene Lebensgenüsse oder Berufsarten gedacht hat, brauchte Horaz nicht zu bekümmern, der trotzdem ruhig dieselben Beispiele wählen konnte, die er — wie wir ja sahen — erweitert und mit eigenen Zutaten versieht. Horaz behandelt hier ein altes Thema auf seine Art und gibt ihm neue Form und neues Leben. So fühlte auch der Leser zum Teil bekannte Motive widerhallen, ohne vielleicht sagen zu können, wo er sie jemals gelesen hatte.

Daß Bakchylides hingegen dem Horaz auch nicht ganz un-

86) Sappho und Sim. S. 190.

bekannt war, zeigt die Ode I, 15, zu der Porphyrio sagt[87]: „Hac ode Bacchyliden imitatur nam ut ille Cassandram facit vaticinari futura belli Troiani ita hic Proteum". Wie III, 11 und 27 gehört diese Ode zu den frühesten Versuchen unseres Dichters, einen chorlyrischen Mythos seiner aeolischen Form einzufügen. Sie sind, wie Wilamowitz[88] sagt, als Studien anzusehen. Wie wir es aus den balladischen Dithyramben des Bakchylides kennen, beginnt er unvermittelt mit der Situation. Das Vorbild haben wir nicht, aber es wird, wie wir es auch bei der Benutzung von pindarischen Motiven sehen, für ihn nicht mehr als eine Anregung gewesen sein, die er auf seine Art auswertete.[89] Kiessling[90] hält es überhaupt nur für eine gelehrte Notiz des Porphyrio, daß auch Bacchylides eine Weissagung der Cassandra verfaßt habe.

Carm. III, 30.

Wiederum mit seiner eigenen Person und seiner Dichtung beschäftigt sich III, 30, das Schlußwort dieser Sammlung, sodaß diese beiden bedeutungsvoll die ganze erste Liedersammlung einschließen, ebenso wie IV, 8, der Preis des Liedes, ganz planmäßig in der Mitte der zweiten Sammlung steht. Wir können hier kurz sein. Horaz beginnt mit einem großartigen Vergleich, den wir in ähnlicher Form bei Pindar (P. VI, 7) lesen, sodaß es wahrscheinlich ist, daß dieser die Anregung dazu geliefert hat. Das „monumentum aere perennius" ist beeinflußt von dem *ἑτοῖμος θησαυρὸς ὕμνων*, der „imber edax" und der „aquilo impotens" entsprechen dem pindarischen *χειμέριος ὄμβρος* und dem *ἄνεμος*, der sie *ἐς μυχοὺς ἁλὸς ἄξοισι*.[91] Aber dann ist es wie schon oft: Horaz geht von einem pindarischen Bild, das an dieser Stelle vielleicht nicht viel mehr ist als eine Reminiszenz aus seiner Lektüre, aus, ohne die Absicht, dies pindarische Bild genau wiedergeben zu wollen, läßt dann sein Vorbild ganz außer acht und geht zu anderen, römischen Motiven über.

Von v. 10 ab spricht er von sich, und zwar taucht hier wie meistens, wenn er von sich spricht, sofort seine Heimat oder sein Sabinum, dessen ländliche Umgebung und das idyllische Leben dort auf. (vgl. III, 4, 21—24).

Dasselbe ist auch in I, 31 der Fall. Wie hier beginnt er mit griechischen Vorstellungen. Wir kennen das pindarische *χρύσεον*

87) Scholia in Horatium, hrsg. von Keller-Holder, S. 23.
88) a. a. O. S. 314.
89) Helm, Philologus 90 (54), 1935, S. 365.
90) a. a. O. S. 78, Anm. 30.
91) Das „innumerabilis annorum series et fuga temporum" hält Pasquali S. 749 für suggeriert von Simonides IX, 4.

εὔχονται, πεδίον δ' ἕτεροι ἀπέραντον, ἐγὼ δ' ἀστοῖς ἀδὼν καὶ χθονὶ γεῖα καλύψαι, αἰνέων αἰνητά, μομφὰν δ' ἐπισπείρων ἀλίτροις. (N. VIII, 37). Pindar wünscht sich keinen Reichtum, er will nur von seinen Mitbürgern geachtet und geliebt werden. Dieses Motiv greift Horaz, der — wie wir sahen — gern verschiedene Lebensideale aufstellt und ihnen sein eigenes gegenüberstellt, auf. Aber sowie er zu seiner eigenen Person kommt, greift er zu idyllischen Farben, um das friedliche Leben, das er sich für sein Alter wünscht, zu schildern.

Carmen saeculare.

Mit III, 30 hatte Horaz die erste Sammlung abgeschlossen und sie im Jahre 23 v. Chr. herausgegeben. Jedoch blieb zunächst der dort schon so emphatisch angekündigte Erfolg dieser Sammlung beim großen Publikum aus.[1] Aber im Jahre 17 beauftragte ihn der Kaiser, das Chorlied für die Säkularfeier zu verfassen, mit dem dieses große Fest seinen weihevollen Abschluß finden sollte. Und mit diesem Lied und dem vierten Odenbuch tritt Horaz in eine neue Phase seines Schaffens ein. Es war ein pindarischer Auftrag, wie Wilamowitz sagt.[2] Er führte Horaz zur Lyrik zurück[3] und bedeutete für ihn die Anerkennung als „Romanae fidicen lyrae", als Nationaldichter Roms, für die er IV, 3 inbrünstig dankt.

Das carmen saeculare ist das einzige Chorlied, das Horaz verfaßt hat, und es ist einleuchtend, daß er sich, als er diesen Auftrag bekam, intensiver mit den Chorliedern der Griechen, vornehmlich also mit Pindar, dem größten Chorliederdichter, beschäftigt hat, ja, ich halte es nicht einmal für ausgeschlossen, daß in ihm der Gedanke aufgetaucht ist, ob er nun nicht tatsächlich einen echt pindarischen Hymnus produzieren sollte. Aber war das überhaupt möglich? Welche Versmaße wären da anzuwenden gewesen? Gab es denn Gesetze, nach denen sich die pindarischen Rhythmen aufbauten oder jedenfalls waren solche damals bekannt? Horaz selbst nennt den pindarischen Versbau ja IV, 2 numeri lege soluti[4], denn für ihn konnten keine Regeln aufgestellt werden wie z. B. für die äolischen Metra. So war Pindars Poesie unnachahmlich, und Horaz sah sich bewogen, bei seiner altbewährten äolischen Form zu bleiben. Er wählte für dieses Chorlied das sapphische Versmaß, bricht aber, wie Birt[5] bemerkt, mit der selbstgeschaffenen Regel, im sapphischen Hendekasyllabus nur die Penthemimeres als Caesur zuzulassen, da das zu eintönig geklungen hätte.

1) vgl. ep. I, 19 an Maecenas.
2) a. a. O. S. 316.
3) Nachdem auch schon Florus (ep. II, 2, 25) ihn anscheinend zu neuen carmina hatte überreden wollen, was er aber ablehnt.
4) darüber später zu IV, 2.
5) a. a. O. S. 152.

Mit diesem Kultlied ist Horaz wieder der Priester, der sich an die Gottheit wendet. Aber er spricht hier nicht in seinem eigenen Namen, sondern durch den Mund jenes Chors von Knaben und Mädchen im Namen des römischen Volkes. Der Chor, hinter dem Horaz selbst ganz zurücktritt, spricht von sich in der ersten Person pluralis. „Wir" sagt dagegen Pindar nur an Stellen, die von der Festtätigkeit des Chors handeln, also z. B. „Wir wollen den Komos singen" u. dergl., im übrigen spricht er immer in der 1. Person singularis, aber auch nicht, wie hier in der letzten Strophe des carmen saeculare, „ich, der Chor", sondern meist von sich und seinen persönlichen Angelegenheiten. Der Chor wird bei ihm nur als Instrument betrachtet. Bei Horaz dagegen fehlt hier jede persönliche Stellungnahme.

Das ganze Fest ging nach einem bestimmten Ritual vor sich[6], das sich auch zum Teil im Liede widerspiegelt. Das Lied beginnt mit Anrufen[7] an Apollo und Diana, denen der letzte Tag des Festes, der auch für den Vortrag des Chores bestimmt war, gewidmet war, wodurch die Bedeutung der vom Kaiser bevorzugten Götter besonders hervortritt. Gleichberechtigt stehen sie neben den alten capitolinischen Staatsgottheiten. Und so wendet sich der Chor in den ersten beiden Strophen an sie mit dem Gebet um Erhörung der dann folgenden Bitten. Schon das ist formelhaft[8], wie dann auch die Häufung der Beinamen bei Ilithyia und dann später bei Apollo und Diana. Auch das seu . . . seu gehört zu diesem Gebetsstil, wie überhaupt Norden es für nötig hält, nicht nur das ganze carmen saeculare, sondern auch andere Oden einmal auf dies Formelhafte hin zu untersuchen und in dieser Richtung zu erklären. Anreden, Paraphrasen von Namen und ihre Häufung, Prädikationen, Gebet um Segen für das Volk — alles das gehört hierher. Solche Gebetstypen[9] reichen bis in die älteste Zeit hinauf und werden später von den Christen übernommen.

Nach diesen *ἀποστροφαί* folgt in Strophe 3, die sich an den almus Sol richtet, die Bitte um Vermehrung der maiestas des römischen Volkes, die das offizielle Eingangsgebet der Senatsakten in poetischer Form wiedergibt. Nach dem Vorgange des sibyllinischen Orakels: *καὶ Φοῖβος Ἀπόλλων, ὅστε καὶ Ἥλιος κικλήσκεται*, wird Sol von Pasquali mit Apollo identifiziert.[10] Altheim[11] hält sie nur für wesensverwandt. Ueber dem Giebel des palatinischen Apollotempels war nämlich Sol, wie er auch hier beschrieben wird,

6) Über die Gebete usw. s. Diehl, Rhein. Mus. 83 (1935), S. 348 ff.
7) Buchholz a. a. O. S. 56 über den hymnischen Charakter des carmen saeculare.
8) Norden a. a. O. S. 451, Anm. 4.
9) Proklos zu Platos Timäus, ed. Diehl, Leipzig 1903 hat solche Gebetstypen registriert.
10) a. a. O. S. 736.
11) Neue Jahrb. VIII 1932, S. 143 ff.

auf seinem Wagen dargestellt.[12] Auch Deubner[13] hält es wegen v. 9 nicht für empfehlenswert, die beiden zu identifizieren. Die Identifizierung von Luna und Diana jedoch wird durchgeführt.[14] Jedoch ist Horaz hier wie auch bei Apollo vom Orakel abgewichen, indem er sie nicht mit Ilithyia idenfizierte.

Strophe 4—6 richtet sich an Ilithyia, der gemäß dem Orakel in der zweiten Nacht geopfert worden war. Sie wird angerufen als Schützerin und Mehrerin der Geburten, als Bewahrerin der Ehegesetze, ein wichtiger Punkt im Regierungsprogramm des Augustus. Ihr sind drei Strophen gewidmet. Strophe 7 richtet sich an die Parzen mit der Bitte, dem römischen Volke ein glückliches Geschick zu geben. Im Orakel und den Festakten waren sie als *Μοῖραι* bezw. Moerae verzeichnet gewesen. Str. 8 geht an Tellus und bittet um Fruchtbarkeit des Bodens und der Herden. Den Parzen hatte man in der ersten Nacht, der Terra in der dritten Nacht geopfert. Alle drei: Ilithyia, die Parzen, Tellus stehen untereinander in engster Beziehung und betätigen sich auch oft gemeinsam. Der Kult dieser dii milichii, Ilithyia, Lucina, Genitalis, Moerae, Parzen, Tellus, Terra, Ceres hatte bei früheren Säkularfesten im Mittelpunkt gestanden.[15] Die di inferi, Dispater und Proserpina beherrschten die älteren Feiern, jetzt treten an ihre Stelle quasi als Stellvertreter die euphemistischen dii milichii, denen aber nur noch die Nächte gehören, während die Tage den *θεοὶ οὐρανίδαι* geweiht sind.

Str. 9 fleht erneut Apollo und Diana, hier als Luna eingeführt, um Erhörung des Gebets an. Die folgenden Strophen 10 und 11, in denen von Aeneas die Rede ist, werden gewöhnlich[16] mit Strophe 12 und 13, die sich auf Juno und Juppiter beziehen, zusammengezogen. Aber bereits W. August[17] hat im Anschluß an Fowler[18] — auch Deubner[19] ist der Meinung — die Ansicht vertreten, daß sich diese Strophen auf Apollo und Diana beziehen müssen, und zwar im Hinblick auf die Veröffentlichung von Vergils Aeneis, die kurz vorher durch Varius stattgefunden hatte, in der auch dargestellt war, daß Aeneas auf Apollos Befehl nach Italien gekommen sei, sodaß auf diesen eigentlich die Gründung Roms zurückzuführen ist. Und schon Porphyrio sagt zu v. 37, er könne sich die Beziehung von Roms Gründung zu Apollo und Diana — — „Roma si vestrum est opus“ — nicht anders erklären als aus

12) Auch auf dem Panzer des Augustus von Primaporta werden Apollo und Sol als verschiedene Personen dargestellt.
13) Philologus 88 (42) 1933, S. 470.
14) als Luna wird Diana mit der Fackel dargestellt.
15) Diehl, Rhein. Mus. 83, S. 354.
16) so auch von Kiessling-Heinze und Vollmer.
17) Berliner Philol. Wochenschr. 1911, 1453 f.
18) Classical Quarterly IV, 1910, S. 151.
19) a. a. O. S. 470 f.

der Lektüre der Aeneis. Er zieht also auch schon diese beiden Strophen zur vorhergehenden. Ebenso sehen wir die Wirkung der Aeneis in der Ode IV, 6, die zur gleichen Zeit abgefaßt ist. Ich glaube sogar, daß Horaz ohne die voraufgegangene Veröffentlichung der Aeneis die Sage überhaupt nicht in das Lied hineingebracht hätte.

Damit gewinnen wir für Apollo und Diana drei Strophen und erhalten zugleich eine ganz andere Anordnung als die, die Kiessling-Heinze vorschlägt. Strophe 10 schließt sich ja auch ohne weiteres an 9 an: wie im Götterhymnus üblich, werden nach ihrer Anrufung ihre Taten berichtet.

Erst nach dieser Schilderung wendet sich Horaz dem Götterpaar Juppiter und Juno zu, denen die beiden ersten Tage gehört hatten. Die Anapher des „di" leitet deutlich einen neuen Teil ein. Daß mit diesen „di", die ja ohne Namensnennung erwähnt werden, Juno und Juppiter gemeint sind, hat man aus dem Opfer der weißen Rinder schließen können, das ihnen nach dem Bericht der Akten am ersten und zweiten Festtage dargebracht worden war. Sie werden jetzt als die letzten von den in den Akten angeführten Götter erwähnt. Sie sollen dem römischen Volk, den Abkömmlingen des Romulus, Gedeihen und Nachwuchs gewähren und ebenso dem Augustus geben, was er von ihnen erfleht.

Diese Einführung des Kaisers, der genannt wird „clarus Anchisae Venerisque sanguis", eine Bezeichnung, die auch nicht ohne Einwirkung der Aeneis entstanden sein kann, — denn erst durch sie wurde die Abstammung Cäsars von Aeneas kanonisch — veranlaßt den Horaz noch durch zwei Strophen hindurch bei Augustus zu verweilen. In der ersteren werden seine Erfolge nach außen hin geschildert, in der zweiten, wie er auch im Innern einen Wandel der Zustände herbeigeführt hat.

Damit sind die eigentlichen Bitten beendet und wie er mit der Anrufung von Apollo und Diana begonnen hatte, so wendet sich Horaz jetzt am Schluß Str. 16—18 wieder zu ihnen zurück. Zwei Strophen bekommt Apollo, der formelhaft mit Aufzählung der vier Hauptgebiete seines Wirkens angeredet wird: als Seher — durch das sibyllinische Orakel war er Urheber des Festes —, als Bogenschütze, als Musengott und als Heilgott.[20]

Bei Anrufung der Diana jedoch werden solche Epitheta vermieden, dafür werden bei ihr, wie im Hymnus üblich, nur die ihr heiligen Stätten in Italien genannt. Alles Griechische ist im Carmen saeculare vermieden.

Nach dieser erneuten Anrufung der beiden Hauptgötter dieses Tages, bei der der Chor jetzt der Erhörung gewiß zu sein scheint, folgt v. 73—76 noch eine Schlußstrophe, die Kiessling-Heinze mit

20) Vgl. Livius IV, 25: Aedis Apollini pro valetudine populi vota est.

der Epodos von tragischen Chorliedern vergleicht, in der der Chor zuweilen eigene Gefühle äußert. Der Chor beschließt das Lied in der Hoffnung, daß seine Wünsche nicht vergeblich gewesen sein mögen. Aber wie schon erwähnt, ist es die Gesamtheit des Chors, die solche Wünsche äußert. Pindar hätte an dieser Stelle wahrscheinlich den Chor ganz außer acht gelassen und nur von sich gesprochen.

Mit den letzten Worten des Liedes wurden noch einmal Apollo und Diana genannt. Wie steht es nun mit der Gliederung des Ganzen? Kiessling-Heinze läßt es in zwei Teile zerfallen mit einer gemeinsamen Schlußstrophe. Was dagegen einzuwenden ist, habe ich bereits bemerkt. Immisch[21] nimmt eine Dreiteilung an. Deubner[22] teilt folgendermaßen: Str. 1—3 an Apollo, Diana und Sol, 4—8 an Ilithyia, die Parzen und Tellus, 9—11 an Apollo und Diana, 12—15 an Juno und Juppiter, 16—18 an Apollo und Diana, eine Schlußstrophe, sodaß danach Apollo und Diana ebenso viel Strophen bekämen wie alle anderen Gottheiten des Festes zusammen. Aber Horaz gibt in v. 7 selbst die Disposition: „Dis quibus septem placuere colles". Die Anrede an Sol gehört also nicht mehr zu den beiden Einleitungsstrophen, mit denen diese dritte immer zu einer Triade verbunden wird. 1 und 2 bilden die Einleitung, 3 leitet die Gebete ein und erfleht zunächst den himmlischen Segen für Rom. Zusammengehalten wird das Ganze durch die Anrufungen an Apollo und Diana. Sie beherrschen das Fest und das Lied.

Das Ganze aber ist bis ins letzte römisch. In der Wahl der Götter, die angerufen werden und in Einzelheiten der Opfer richtet sich Horaz nach dem Orakel. Aber die ganze Ausarbeitung ist trotz allem Formelhaften sein Eigentum. Parallelen zu Pindar lassen sich daher kaum ziehen, zumal wir von diesem auch kein derartiges Lied kennen.

Carm. IV, 6.

Daß Horaz sich bei Abfassung des carmen saeculare mit Pindar beschäftigt hat, zeigen die Oden IV, 3 und IV, 6, die zur gleichen Zeit gedichtet wurden und, besonders IV, 6, in Gedankengang eng mit dem carmen saeculare zusammenhängen.

Zunächst IV. 6. Das Säkularlied ist fertig und zu des Dichters Befriedigung geraten. Was sich noch erübrigt, ist der Erfolg der Aufführung. Um sich diesen zu sichern, ruft er des Gottes Hilfe an. Auch diese Ode ist im sapphischen Versmaß geschrieben, auch sie richtet sich an Apollo, aber hier zunächst an den Bogen-

21) Aus Roms Zeitwende, S. 25.
22) a. a. O. S. 472.

schützen, erst dann an den Musengott, den „novem camenis acceptus", der seinem Gesang zum Erfolg verhelfen soll, weniger aber an den großen Staatsgott, an den sich im carmen saeculare der Chor wendet.

Zunächst wird also Apoll als der grimme Bogenschütze angerufen 1—24, erst 25—28 wird er als der Meister der Kithara gepriesen. Dann wendet Horaz sich zum Chor und redet diesen an, sodaß die Ode in zwei Teile zerfällt, ja, man vermutete tatsächlich, daß es zwei Gedichte seien. Aber beide Teile werden zusammengehalten durch den Namen des Gottes. Im ersten Teil 1—28 erfolgt die Anrede v. 1 durch „dive", v. 26 durch „Phoebe". Im zweiten Teil v. 29 preist er den Gott dem Chor gegenüber und beginnt die Prädikation mit dem Namen „Phoebus", sodaß dieser Name das einigende Band darstellt. Derartige Zweiteilungen haben wir ja auch schon an anderen Gedichten feststellen können.

Der erste Teil also enthält die Anrufung Apollos, des Bogenschützen, die 6 Strophen umfaßt. Wie Buchholz[23] bemerkt, gehört eine derartig lange Anrufung, in der von den Großtaten des betreffenden Gottes gesprochen wird, zum Charakter des Hymnus. Horaz zeigt hier an drei[24] mythischen Beispielen dessen Macht. Das letzte von ihnen stellt er in eine Riesenparenthese. v. 25 wendet er sich erneut an den Gott, den er jetzt mit Namen nennt.

Sehen wir uns nun das dritte Beispiel, in dem von der Macht Apollos, der auch Achill unterlag, berichtet wird, wodurch die Einnahme Trojas verzögert wurde und es schließlich mit Hilfe Apollos zur Gründung Roms kommen konnte, etwas genauer an. Horaz sagt: „Troiae prope victor altae Pthius Achilles, ceteris maior tibi miles impar, filius quamvis Thetidis marinae Dardanas turres quateret." Es ist dies eine Stelle, die auf pindarische Anregung zurückzuführen ist, wie überhaupt nach Wilamowitz[25] dieser ganze epische Teil ein Analogon darstellt zu den Mythen Pindars, dessen Prozessionslieder Horaz in der Zeit, in der er mit dem carmen saeculare beschäftigt war, doch wohl eingehender studiert hat. Denn für diese oben angeführten Verse findet sich das Vorbild in einer Stelle des Paian VI, dem Paian des Aeginetenchors für die delphischen Theoxenien. Dort heißt es v. 81: *Ἰλίου δὲ Θῆκεν ἄφαρ ὀψιτέραν ἅλωσιν, κυανοπλέκοιο παῖδα ποντίας Θέτιος βιατὰν πιστὸν ἔρκος Ἀχαιῶν Θρασεῖ φόνῳ πεδάσας.* Auch hier wird also von Apollo berichtet, daß er durch die Tötung Achills, des „Troiae prope victor altae" die Eroberung Trojas noch weiter hinausgeschoben hätte. Daß bei beiden die Abstammung von der Meer-

23) a. a. O. S. 8.

24) Es ist möglich, daß Horaz die Dreizahl als heilige Zahl absichtlich gewählt hat (vgl. III, 4). Bei Pindar finden wir das nicht, seine Kunst geht nicht in dem Maße bewußt vor.

25) a. a. O. S. 320.

göttin Thetis hervorgehoben wird, macht die Uebernahme deutlich. Aber ebenso deutlich sehen wir hier auch den Unterschied zwischen Horaz und Pindar. Was Pindar nur als mythisches Geschehen berichtet, dem gibt Horaz tieferen Sinn und Begründung, verbindet es mit der Gegenwart und gibt so dem pindarischen Mythos eine sinnvolle Ausdeutung, bewußt dessen Anregung auswertend. Er spinnt also den Mythos weiter und berichtet, wie es zur Gründung Roms gekommen sei, eine Fortführung, die — wie schon oben erwähnt — auf der Einwirkung der Veröffentlichung von Vergils Aeneis beruht: Troja ist nicht gefallen, sondern lebt in Rom weiter, und Apollo ist es eigentlich, der durch seine Tat Roms Gründung möglich gemacht hat.[26] Achill mußte fallen, um Roms Gründung zu ermöglichen. So gibt auch hier ein pindarisches Motiv Ausgangspunkt und Anregung, von der aus Horaz unter Verwendung römischer Motive selbständig weiterarbeitet, oder die er auf seine Weise ausgestaltet und mit neuen Zügen versieht.

In der 7. Strophe finden wir die erneute namentliche Anrufung Apollos, der die Saiten meistert, dem Horaz sein Talent zu verdanken hat. So werden die zwei Teile zusammengehalten durch den Namen des Gottes. Erst Anrede, „Phoebe", dann geht er mit der Anrede an die „pueri et virgines", die vor ihm versammelt stehen, über zur Prädikation des Gottes: „Spiritum Phoebus mihi, Phoebus artem carminis nomenque dedit poetae". Dann erfolgt eine Ermahnung an den Chor, nachdem er sich durch die Anrufung des Gottes dessen Hilfe versichert hat, es nicht an Aufmerksamkeit fehlen zu lassen und Apollo und Diana rite zu preisen.[27]

In der ersten Strophe des zweiten Teils sagt Horaz: „Phoebus, dem dieses Lied gilt, ist es, der mir meine Kunst gegeben hat". Bedeutsam ist hier die Reihenfolge: Phoebus gibt ihm spiritus, *φύσις*, hinzu kommt dann die ars, die *μάθησις*, denn künstlerische Vollendung ist nur zu erreichen, wenn sich mit dem angeborenen Talent fleißige Uebung verbindet. Aus beiden ergibt sich der Erfolg, das nomen poetae. Aber nur mit Hilfe des Gottes kann man zum Dichter werden. Das ist, wie wir bereits sahen, allgemeine antike Vorstellung, die zum *τόπος* geworden[28], von Horaz wieder mit neuem Leben erfüllt wird. Er fühlt sich wirklich begnadet und spürt beim Dichten die Nähe der Gottheit. Ebenso hatte auch Pindar dies etwas ernster genommen als seine Zeitgenossen, womit natürlich nicht gesagt sein soll, daß Horaz derartige Empfindungen

26) Diese Stelle ist typisch für das Gleiten der Gedanken bei Horaz. In III, 3, wo in der Weissagung der Juno auch Rom als Trojas Nachfolgerin genannt wird, lehnt Horaz sich an Ennius an.

27) Der Erfolg wird durch die letzte Strophe bereits antizipiert.

28) Vgl. Kroll a. a. O. S. 32.

von Pindar übernommen hätte. Kann man Empfindungen überhaupt übernehmen? Sondern dies ist hier nur eine Parallele, die sich bei der Betrachtung der Anschauungen und Empfindungen beider der Gottheit gegenüber aufdrängt. Allerdings scheint mir dieses ganze Lied, in einer Zeit gedichtet, in der Horaz sich wieder mehr mit Pindar beschäftigt, — in der Zeit seiner Episteln lehnt er ja jede Lyrik ab[29] — trotz römischer Motive mit seiner langen Anrufung, der mythischen Parenthese, der erneuten Anrufung, der daran sich knüpfenden Aussage über sein Verhältnis zu Apollo doch in gewisser Weise etwas Pindarisches zu haben, obwohl Pindar dem Chor allerdings nie gegenübersteht und ihn anredet. Auch auf die gehobene Sprache des Ganzen mag die pindarische Lektüre jener Zeit eingewirkt haben. Tatsächlich auf Pindar zurückzuführen sind allerdings nur die wenigen Verse, die sich mit Achill beschäftigen und an die Horaz die Aeneassage anschließt.

Carm. IV, 3.

Nach der Aufführung des Säkularliedes, die ihm den Erfolg eingetragen haben muß, um den er in IV, 6 bittet, verfaßte Horaz IV, 3, ein jubelnder Dank an die Musen, daß sie seinem Schaffen und Streben endlich zum Erfolg verholfen haben, da ihm bisher das allgemeine Interesse doch versagt geblieben war. Erst jetzt ist er der Dichter Roms geworden. Und während er in III, 30 noch allzu selbstbewußt seiner Dichtung ewiges Nachleben vorausgesagt hatte, schiebt er jetzt den Erfolg nicht seiner eigenen Begabung zu, sondern ausschließlich den Musen hat er es zu verdanken, wenn er endlich anerkannt ist. „Totum muneris hoc tuist". Auch diese Ode zerfällt wieder in zwei Teile: einen allgemeinen 1—12 und einen persönlichen 13—34.

Zunächst der allgemeine: die Muse braucht einen Menschen bei seiner Geburt nur anzusehen, um ihn zum Dichter zu machen. Dies von Horaz natürlich schon mit Bezug auf sich selbst gesagt, sodaß wir hier nach III, 4 wieder eine neue Begründung seines Dichtertums vor Augen haben. Wie in I, 1 oder I, 31 stellt er auch hier wieder verschiedene Lebensideale einander gegenüber, wie in I, 1 mit einem griechischen Motiv beginnend, dem des Siegers im Faustkampf oder Wagenrennen. Ein solcher Sieg war für den Griechen der höchste Ruhm. Und zugleich denkt der Leser auch an Pindar, der dem Ruhm, gesiegt zu haben, den noch größeren, von ihm besungen zu werden, hinzufügt. So bringt Horaz auch hier wieder dieses berühmte antike Lebensideal in Erinnerung, erst dann folgt der höchste Ruhm, den man als Römer

29) Ep. II, 2.

erringen kann, nämlich als Triumphator zum Kapitol hinaufzuziehen.

Aber diesen beiden steht der gegenüber, den die Muse bei seiner Geburt angesehen hat. Keinen anderen Ruhm als den des Dichters wird er erringen wollen. Aber jetzt wird nicht allgemein der Dichterruhm hingestellt, sondern hier stellt Horaz sich schon selbst dar, ohne aber von sich in der ersten Person zu sprechen, aber er nennt Tibur und das äolische Lied, das ihm ja den größten Ruhm eingetragen hat. Daß sofort, wo er von sich spricht, Tibur auftaucht, wird uns nach dem zu III, 30 Gesagten nicht wunder nehmen. Diese Verse, in denen er sich selbst meint, bilden den Uebergang zum ganz persönlichen zweiten Teil. Hier spricht er aus, wie sehr er sich ihr, der Muse, zu Dank verpflichtet fühlt. Denn jetzt ist er aufgenommen in die Reihen der großen Lyriker, was er schon I, 1 als sein höchstes Ziel hingestellt hatte. Bei diesem Erfolg müssen auch die Neider verstummen.[30]

Und nach dieser Schilderung des Erfolges des Säkularliedes ruft er erneut die Muse an, da es nur ihr Werk sei, wenn er zum öffentlich anerkannten „Romanae fidicen lyrae" geworden sei. Daß hier, wo er die Muse anredet, einige Ausdrücke pindarische Parallelen haben, zeigt Kiessling-Heinze. Aber ich glaube kaum, daß er derartiges wie „testudo aurea" und „dulcis strepitus" bewußt und mit Absicht von Pindar übernommen hat. Sondern das sind doch mehr oder weniger unbewußte Reminiszenzen aus seiner Lektüre.

Ueber die ganze Auffassung des Liedes, daß sein Erfolg nur Werk der Gottheit sei, haben wir zu IV, 6 gesprochen.

Carm. IV, 8 und IV, 9.

Als nächstes müssen wir uns mit einem Liederpaar beschäftigen, das dem Preis des Liedes gilt: IV, 8 und IV, 9. Zunächst die Ode 8, die sich an Censorinus, den späteren Konsul des Jahres 8 v. Chr. richtet. Sie hat ihrer Interpolationen wegen schon manches Kopfzerbrechen bereitet.[31] Ich möchte mich hier Jachmanns Ausführungen anschließen, nach denen er die Verse 15 b—19a und v. 33[32] tilgt. 28 muß dann wegen des Vierzeilengesetzes auch fallen.

Die Ode ist in Asklepiadeen gedichtet, ein Versmaß, das außer ihr nur I, 1 und III, 30 aufweisen. In beiden hatte er über

30) Auch Pindar spricht von der mißgünstigen Kritik, die seiner Dichtung droht (N. VIII). Der nagende Zahn des Neides ist nach Kiessling-Heinze eine geläufige Vorstellung.

31) Zuletzt behandelt von Jachmann: Philologus 90 (54) 1935, S. 331, der am Anfang einen Ueberblick über die bisherige Forschung gibt.

32) Kiessling-Heinze tilgt nur 33 und 17.

seine Dichtkunst gesprochen, seine diesbezüglichen Wünsche und Hoffnungen. Sie schließen die erste Sammlung ein. So steht auch IV, 8, das über den Wert der Dichtung spricht, nicht ohne Absicht in der Mitte dieses Buches. In I, 1 und III, 30 hatten wir gesehen, wie Horaz von griechischen um nicht zu sagen pindarischen Motiven ausging. So auch hier: in der Einleitung, die die Verse 1—12 umfaßt, vergleicht sich Horaz mit dem Besitzer von kostbaren Kunstwerken, die er gern seinem Freunde schenken würde, und zählt nun eine Reihe solcher Kunstwerke auf. Zunächst erwähnt er Schalen, Bronzegefäße und Dreifüße, dann die Schöpfungen eines Skopas oder Parrhasius. Die Dreifüße bezeichnet er noch näher als „praemia fortium Graiorum", womit er hindeutet auf die von der pindarischen Poesie gefeierten Wettkämpfe, in denen die Sieger derartige Geschenke erhielten.[33] Dreifüße galten für das vornehmste Geschenk, aber auch Schalen und Erzgefäße wurden ihnen zum Geschenk gemacht, wie Pindar dann auch sagt (J. I, 19): *ἐν τ' ἀέθλοισι Φίγου πλείστων ἀγώνων καὶ τριπόδεσσιν ἐκόσμησαν δόμον καὶ λεβήτεσσιν φιάλαισί τε χρυσοῦ γενόμενοι στεφάνων νικαφόρων.*[34] Eine Stelle, die Horaz hier vorgeschwebt haben mag, ebenso aber auch N. V., wo Pindar sich mit einem Bildhauer vergleicht, dessen Statuen still auf ihrem Platze verharren, während sein Werk hinausgeht in alle Welt. Aber es sind mehr vage Reminiszenzen, die in ihm wirksam waren, als daß er tatsächlich die Absicht gehabt hätte, die betreffenden Stellen nachzubilden. Jedenfalls finden wir die Ansicht, daß das Lied höher zu werten sei als die kostbarste Siegestrophäe nirgends so deutlich ausgedrückt wie gerade bei Horaz und Pindar, ja bei letzterem noch weit häufiger. Immer wieder wird betont, daß nur der Dichter imstande sei, der großen Tat den verdienten Glanz zu verleihen[35] und so dem Sieger Unsterblichkeit zu verschaffen.

So sind, wie in I, 1 das Beispiel des Olympioniken, hier die „praemia fortium Graiorum" zum Ausgangspunkt gewählt. Ihnen stellt er seine carmina gegenüber, die für ihn wie für andere, die sie besingen, größeren Wert haben als irgend ein Geschenk. Diese Einleitung hat fast etwas Scherzhaftes in dem Gedanken, Horaz habe große Kunstwerke in Menge zu verschenken. Besonders zeigt dies auch v. 11 f. Dagegen weisen III, 30 und I, 1, die — wie gesagt — in Zusammenhang mit dieser Ode stehen, nichts derartig Scherzhaftes auf.

Das Thema dagegen, der Preis des Liedes, ist ernsthaft zu nehmen: nichts bewahrt Ruhm und Heldentaten dauernder als das Werk des Dichters. Zum Beweis dafür führt er nun ein Beispiel

33) Auch die homerischen Helden erhielten solche Geschenke.
34) vgl. N. X, 43.
35) N. IV, 5; Ol. XI, 4; J. VI, 61. Nach N. VII, 20 kann das Lied sogar fälschlich gegen Verdienst Nachruhm verleihen.

an, und zwar nachdem er sich in der Einleitung in griechischen Motiven bewegt hatte, ein römisches: denn was für den Griechen Homer war, der durch seine Dichtung so viele Helden unsterblich gemacht hatte[36], ist für ihn, den Römer, Ennius, der alter Homerus, durch den des Romulus und der römischen Vorfahren Verdienste in helleres Licht gerückt worden sind und für längere Zeit, als es Denkmäler vermocht hätten. Den Gedanken, mit dem Romulus hier eingeführt wird, finden wir in ganz ähnlicher Form bei Pindar O1. X, 91: *ὅταν καλὰ ἔρξαις* (quod bene feceris) *ἀοιδᾶς ἄτερ* (si chartae sileant) *εἰς Ἀΐδα σταθμὸν ἀνὴρ ἵκηται, κενεὰ πνεύσαις* (neque mercedem tuleris) *ἔπορε μόχθῳ βραχύ τε τερπνόν.* Daß das Lied als Lohn oder Entgelt bezeichnet wird, ist bei Pindar häufig.[37] Aber trotz der gewissen Aehnlichkeit, die die beiden eben erwähnten Stellen aufweisen, braucht Horaz diese pindarische nicht direkt vor Augen gehabt zu haben, sondern er faßt noch einmal alles zusammen, was Pindar über dieses Thema gesagt hatte. Auch die „invida taciturnitas" scheint durch die Lektüre Pindars beeinflußt zu sein, bei dem der Neid, der der *ἀρετά* die ihr zukommende Ehre mißgönnt, ein beliebtes Motiv ist.[38]

Auf das Beispiel des Romulus folgt Aeacus, der durch die virtus, favor und lingua potentium vatum den stygischen Fluten entrissen ist. Aber in erster Linie ist es Pindar, durch den überhaupt erst Aeacus zum Vorbild der Tugend wurde. Von ihm und den Heroen von Aegina spricht Pindar immer wieder, und Horaz gibt durch diese Namensnennung deutlich die Beziehung auf Pindar zu erkennen. Durch das Leben auf den Inseln der Seligen ist Aeacus wie auch die folgenden dem Tode entzogen. So ist hier ähnlich wie in IV, 2 das Hinabsinken in stygische Fluten, wo er der Vergessenheit anheimgefallen wäre, gegenübergestellt einem ewigen Leben im Himmel oder wie hier auf den seligen Inseln, die das Symbol für unsterblichen Ruhm sind. Das wie auch das folgende „caelo musa beat" ist eine Uebersteigerung des Gedankens, die nicht mehr pindarisch ist und vielleicht auch wieder ein bißchen scherzhaft gemeint ist. Nur die Dichtung ist es, die uns von der *ἀρετά* der Helden berichtet. Ohne sie wüßten wir von Romulus nur den Namen, die merita würde die invida taciturnitas verschwiegen haben. Ebenso wüßten wir von Herakles, von den Tyndariden nur, daß sie Götter sind, wäre nicht die Dichtung, die uns zeigt, warum sie zu Göttern erhoben sind. Sie erst berichtet uns von ihren Taten. Dagegen meint Horaz nicht, daß die Dichtung ihnen Göttlichkeit verleiht, wie es Wilamowitz behauptet.[39]

Daß wir ohne den Dichter überhaupt nichts von allen den

36) s. P. III, 112.
37) J. III, 7; I, 51; I, 47 u. a. m.
38) fr. 104c; P. I, 84; N. VII, 61.
39) a. a. O. S. 321.

Taten der Helden wüßten, ist eine Zuspitzung des Gedankens, die wir weniger bei Pindar als bei Theokrit antreffen können, der in seinem Hieron (XVI, 34 ff.) auch über dies Thema spricht, und der wohl neben Pindar in dieser besonders aber in der nächsten Ode zu Rate gezogen ist, die dasselbe Thema, aber in anderer Art behandelt. Da Horaz gesehen hatte, daß sowohl Pindar wie Theokrit dasselbe Problem besprochen hatten, mochte es ihn reizen, nun selbst dieses Thema in mehreren Variationen vorzuführen. So dichtet er in IV, 9, wo für die v. 13—28 Theokrit Vorbild ist, in mehr hellenistischer Art, während er in IV, 8 mehrmals deutlich an Pindar erinnert. Allerdings einen scharfen Trennungsstrich wird man hier nicht ziehen können und sagen: hier behandelt er pindarische, dort theokriteische Gedanken, da es ja doch die gleichen sind.[40] Nur die verschiedene Art der Wahl der Motive und ihrer Behandlung führt uns das eine Mal auf Pindar, das andere Mal auf Theokrit, obwohl Horaz — wie wir ja schon eben sahen — auch hier nicht einfach übernimmt, sondern Eigenes hinzufügt und den pindarischen Gedanken weiterführt.

Die Frage ist nun: woher hatte Theokrit diese Gedanken? Etwa von Pindar? Im weiteren Verlauf seines Gedichtes finden wir jedoch keinerlei pindarische Motive mehr. Ob er sie direkt von Pindar übernommen hat, wird sich kaum entscheiden lassen. Dennoch ist dieser der erste, bei dem wir sie finden, Theokrit drückt sie dann auf hellenistische Manier pointierter aus.

Die Ode IV, 9 spricht, wie erwähnt, zum Teil über dasselbe Thema, jedoch auf etwas andere Art.

Zunächst die Disposition: der erste Teil umfaßt 6 Strophen, in der 7., genau in der Mitte, steht wieder die allgemeine Sentenz, die nach beiden Seiten hin wirksam ist, und das Thema der ganzen Ode darstellt. 1—6 wird sie durch die Vergangenheit bewiesen, und zwar 1—3 in bezug auf die Dichter, 4—6 was den Stoff anbetrifft. Die Beweise dazu werden, wie schon v. 5 andeutet, aus Homer genommen, in 7 folgt die allgemeine Sentenz, die dann in Strophe 8—13 auf die Zukunft angewendet wird: „non patiar".

In Strophe 1—3 also die Anwendung auf den Dichter: Horaz sagt hier, daß seine Lieder nicht vergänglich sind, ebensowenig wie die eines Pindar, Alcäus usw., obwohl sie nach Homer lebten, der sie mit seinem Ruhme zu überschatten drohte. So hatte er auch IV, 8 Ennius genannt, der als alter Homerus die Helden, die er besingt, für ewig berühmt macht. Auch sein, Horaz' Lied, wird also trotz der großen Vorgänger, die nach seiner Meinung (ep. II, 1, 64 f.) über Gebühr angestaunt werden, unvergänglich sein. So führt er aus, wie neben dem Epos auch die Lyrik ihren eigenen Wert hat, wobei er vielleicht auch an den Wert seiner eigenen Lyrik neben dem der Aeneis denkt.

40) Wahrscheinlich schwebten ihm auch beider Stellen vor.

Es folgt v. 13—24 der Beweis der Sentenz durch den Stoff Homers: wäre das Lied nicht, wüßten wir nichts von den Helden und Taten des Trojanischen Krieges.

Dann die Sentenz: Theokrit hatte von dem thessalischen Fürsten gesagt (XVI, 43), daß sie *δειλοῖς ἐν νεκύεσσι μακροὺς αἰῶνας ἔκειντο, | εἰ μὴ δεινὸς ἀοιδὸς ὁ Κήιος . . | . . ἐν ἀνδράσι θῆκ' ὀνομαστούς | ὁπλοτέροις.* Pindar hatte denselben Gedanken so ausgedrückt: (N. VII, 12) *ταὶ μεγάλαι γὰρ ἀλκαὶ σκότον πολὺν ὕμνων ἔχοντι δεύμεναι.*

Horaz aber übersteigert beide und sagt geradezu: auch vor Agamemnon haben sicher schon große Helden gelebt, doch wir wissen nichts von ihnen und alle leben sie unbeweint in dunkler Nacht, weil sie keinen Sänger ihrer Taten finden. Der erste Teil ist dann also allgemein: große Taten haben keinen Bestand, wenn sie nicht besungen werden. Hierfür haben die ganz ähnlichen Ausführungen Theokrits eine gewisse Anregung gegeben, wenn Horaz auch nur homerische Helden anführt.

In zweiten Teil folgt dann die Anwendung auf die Zukunft, auch Lollius' Ruhm soll erhalten bleiben und Horaz will sich zum Sänger seiner Tugenden machen. Er erteilt aber dabei dem so Geehrten in fast pindarischer Art ernste Mahnungen. So ist der zweite Teil also ganz persönlich, modern und horazisch[41], und wir finden wieder einmal, wie Horaz sich im Laufe einer Ode vollständig von dem griechischen Vorbild trennt, an das er sich am Anfang angeschlossen hatte.

Carm. IV, 4.

Wir kommen nun zum Gedicht IV, 4, einem Epinikion, das wohl in der Hauptsache den Namen des Horaz als des römischen Pindar begründet hat. Denn wie es auch ganz natürlich war, ist es den pindarischen Epinikien nachgebildet, aber wie wir sehen werden, in anderer Art, als es bisher zu beobachten war.

Gedichtet ist das Lied für den Sieg des Drusus über die Vindeliker im Jahre 15 v. Chr. Ob Augustus tatsächlich den Horaz mit der Abfassung eines derartigen Liedes betraut hat, wie Sueton erzählt, oder ob Horaz des Kaisers Wunsch, die ersten Erfolge der römischen Waffen nach der Niederlage des Lollius besonders großartig verherrlicht zu sehen, erraten hat und seinem Wunsche mit diesem Liede zuvorgekommen ist, ist für uns ohne Bedeutung.

---

41) Wir finden hier einige Motive aus den Römeroden wieder, so in dem „duramque callet pauperiem pati" v. 49 und in dem „non ille pro . . . patria timidus perire" v. 52. Er kann den Lollius nicht mehr loben, als wenn er ihm die Tugenden zuerkennt, zu deren Aneignnng er in den Römeroden so ausdrücklich gemahnt hatte.

Horaz wußte jedenfalls, daß es jetzt galt, etwas ganz Großes zu schaffen. Daß er sich da bei einem derartigen Thema, wie es die Besingung eines Siegers war, an Pindar als sein natürliches Vorbild anlehnte, ist selbstverständlich. Wie unmöglich es für ihn war, pindarische Metren zu verwerten, ist ja bereits dargelegt. Er folgt also im Aufbau zum Teil den pindarischen Epinikien, jedoch ohne jemals seine Originalität aufzugeben.

Machen wir uns die Disposition klar. Wenn wir die Verse 18b bis 22a tilgen[42], ergibt sich folgende Disposition: Str. 1—8 (v. 1—36) beschäftigt sich mit Drusus, mit der Darstellung seiner facta, indoles und doctrina. Str. 9—11 (37—48) folgen die laudes maiorum, 12—18 (49—76) das testimonium des Hannibal.[43] Ein Aufbau also, der durchaus der eines pindarischen Epinikion sein könnte. Jedoch auch ohne Tilgung der Verse 18b bis 22a würde sich eine einwandfreie Disposition ergeben, was der einzige Grund wäre, diese Verse beizubehalten: Str. 1—7 beschäftigt sich mit Drusus. Hierbei ist zu beachten, daß 1—7 dann eine einzige überlange Periode darstellen würde, während wir andernfalls schon in v. 22 mit einem neuen Satz einsetzen würden. 8—12 handelt über die gens, wobei Str. 10 „quid debeas“ usw. dann der eigentliche Kern des Gedichtes wäre und mit 9 Strophen vor und 9 Strophen nach sich auch genau den Mittelpunkt darstellte. Die letzten 7 Strophen enthielten dann die Rede des Hannibal. Also auch dies durchaus einwandfrei, sodaß es nur von unserer Entscheidung über die Verse 18b bis 22a abhängt, welcher Disposition wir uns zuwenden wollen.

Der erste Teil beginnt mit einem großartigen Gleichnis v. 1—18, wie wir es vielleicht in ähnlichem Umfang bei Pindar O1. VII finden, wenngleich auch Perioden und Parenthesen von dieser Länge mehr Eigentum der horazischen Sprache sind, aber vielleicht dies wieder in absichtlicher Steigerung Pindars.[44]

Horaz hat hier das Bild des Adlers gewählt, der gegen die Schlangenbrut kämpft, ein Vergleich, der meist auf Pindar zurückgeführt wird.[45] Jedoch die Vorstellung vom Adler als König der Vögel, dem Διὸς ὄρνις θεῖος, der in O1. II, 95 den Leeres schwatzenden Krähen gegenübergestellt wird, ist nicht nur pindarisch sondern allgemein antik, sodaß man nur dann zugeben kann, daß Horaz in der Wahl dieses Bildes von Pindar angeregt ist, wenn man bedenkt, daß er sich hier ja überhaupt mehr als sonst an Pindar anlehnt. Aber Horaz hebt diese Herrschaft, die der Adler ausübt, noch stärker hervor: der rex deorum hat ihm das regnum

42) Auf die Begründung dieser Tilgung komme ich noch zu sprechen.
43) Über die letzte Strophe später im Zusammenhang.
44) So haben wir auch derartig lange Perioden sowohl IV, 6 wi eIV, 2, zwei Stellen, die Pindar als Vorbild haben oder von ihm sprechen.
45) Pasquali a. a. O. S. 764; Helm a. a. O. S. 370.

in aves gegeben. Dann übernimmt er nicht einfach den pindarischen Ausdruck *ἀρχὸν οἰώνων* oder *βασιλέα οἰώνων*, sondern fügt noch die Begründung dieser hohen Stellung hinzu.[46]

Mit diesem König unter den Vögeln wird nun Drusus verglichen. Wie diese die Schlangen, wie — und hier folgt symmetrisch gebaut ein zweites Gleichnis, da das erste mehr des Adlers wegen gewählt war, als daß die Schlangenbrut dem Horaz ein geeignetes Bild für die Vindeliker zu geben schien — und wie also das Reh voller Entsetzen den milchentwöhnten jungen Löwen sieht, so haben die Vindeliker den Drusus bella gerentem gesehen. Wir sehen, wie Horaz hier mit seinen Gedanken mehr bei dem Schrecken, den das Erscheinen des Drusus bei den Vindelikern auslöst, weilt, als daß er darauf achtet, dem Sieg des Drusus als einer Heldentat die nötige Ausmalung zu geben. Hier wird nur die eine Situation des ersten Entsetzen verbreitenden Auftretens dargestellt. Die Schlangen dagegen wehren sich auch wirklich gegen den Adler.

Die Schilderung des Erscheinens des Drusus wird unterbrochen durch die Bemerkung, daß Horaz nicht weiß, weshalb die Vindeliker nach Art der Amazonen mit einem Doppelbeil bewaffnet sind, und es auch ablehnt, „quaerere distuli“ danach zu forschen, „nec scire fas est omnia.“ Das ganze Gleichnis ist eine große Periode, plötzlich schiebt Horaz mit einem Relativsatz diese uns an dieser Stelle überflüssig erscheinende Bemerkung ein. Auch daß der Faden der Erzählung nachher mit dem sed wieder aufgenommen wird, paßt nicht in den Zusammenhang, ja, sed erscheint hier geradezu als Flickwort. Weshalb nun diese Abschweifung? Soll man annehmen, daß Horaz diese Bemerkung macht als Nachbildung ähnlicher persönlicher Einschübe bei Pindar? Denn dieser liebte es, seine Rede durch solche persönlichen Bemerkungen zu unterbrechen, z. B. N. V, 130 oder J. VII, 60, letztere wie hier in unserer Ode durch eine Sentenz abgeschlossen. Der Satz „nec scire fas est omnia“ hat wohl etwas an sich von der gravitas pindarischer Sentenzen, aber war hier der Ort geeignet, seine Kenntnis dieses der pindarischen Dichtung eigenen Stilmittels anzubringen? Denn es ist doch eine in diesem Zusammenhange ganz belanglose Angelegenheit, auf die er diese wuchtige Sentenz anwendet. Ist es denn so wichtig, daß wir hier von jener Eigenart der amazonischen Bewaffnung wissen? Im Gegenteil, die Bemerkung stört uns: der verwickelte Relativsatz, der fast orakelhafte Ton der *γνώμη*, der Mensch darf nicht alles wissen wollen, das persönliche Bekenntnis quaerere distuli — alles dies unterbricht den natürlichen Verlauf des Ganzen.

---

46) Der Kampf des Adlers mit der Schlange war ein beliebtes Motiv der bildenden Kunst (Kießl.-H.).

Keller[47] meinte nun, es sei dies als Spitze gegen Tiberius gedacht, der seine Hofgelehrten mit den absurdesten antiquarischen Fragen gequält hätte. Aber zu einer solchen Neckerei war hier doch wohl nicht der Platz. Vorher hat Gesner die Stelle dadurch zu erklären versucht, daß er sie für eine Anspielung auf das Epos Amazonis des Domitius Marsus hielt. Orelli sagt zu dieser Stelle[48]: „Miro casu haec omnia sine metri damno resecari possunt; quamquam in hoc artificio poetico Horatium minus felicem Pindaro fuisse haud nego.“ Und so haben in der Tat eine Reihe von Herausgebern[49] die Verse 18b bis 22a, quibus-sed, für interpoliert gehalten, und es scheint dies auch die beste Lösung zu sein. Denn man kann sich angesichts der Erhabenheit des Ganzen weder dazu entschließen, diese Verse nun als mehr oder weniger boshafte Anspielung aufzufassen, noch annehmen, daß Horaz mit dieser Digression Pindar nachzuahmen meint. Denn das wäre noch die einzige Erklärung der Stelle, daß man sie für eine mißglückte Nachahmung Pindars hält. Halten wir jedoch die Verse für interpoliert, ergibt sich ein ganz natürlicher Verlauf des Gedichtes, wie ich es schon oben bei der Disposition klargelegt habe.

Die meisten nun, die Interpolation annehmen, ersetzen in v. 22 das sed durch et: Vindelici et diu. Aber können wir nicht auch das et weglassen, sodaß das diu einen neuen Satz einleitet? Keller nämlich erwähnt, daß Horaz gerade im vierten Buch nur ungern lange Vokale elidiert, eine Elision, die, wenn wir et diu setzen, die letzte Silbe des Wortes Vindelici betreffen würde. Dann würde mit diu also der Satz beginnen, der über die indoles des Drusus handelt.

Das Gleichnis hatte die Einleitung gebildet. In ihm wurden die facta des Drusus dargestellt. Jetzt kommt Horaz auf die indoles, die natura, die ererbte Anlage zu sprechen und in Str. 8 auf die doctrina, die auch in v. 28 schon gestreift war. So folgt jetzt in wuchtigen kurzen Sätzen die Sentenz, die sowohl allgemeingültig ist, als sie sich zugleich auch auf den speziellen Fall des Drusus bezieht. Mit derselben Frage, die hier angeschnitten wird, ob Tugend angeboren sein müsse oder ob sie anerzogen werden könne, hatte sich auch Pindar häufig beschäftigt und sie dahingehend beantwortet, daß die ἀρετή ererbt und angeboren sein müsse, erlernt könne sie niemals werden.[50] Alles Gelernte verachtete Pindar.[51] Ebenso sagt wie auch Plato (ἀγαθοὶ ἐξ ἀγαθῶν) Horaz zunächst, daß die Anlage, die φύσις, schon bei den Ahnen vorhanden sein muß; denn fortes creantur fortibus. Nur dann ist Gewähr

47) Epilegomena zu Horaz, S. 309.
48) zu dieser sowohl wie zu III, 11, 17—20; III, 17, 2—4.
49) Buttmann, Peerlkamp, Meineke, Linker u. Gruppe.
50) vgl. J. III, 13; N. III, 40; Ol. II, 94; Ol. 9, 28 u. 100 usw.
51) N. III, 41.

vorhanden, daß der Keim zum Guten da ist. So wird auch das Gegenteil abgelehnt: „Neque inbellem feroces progenerant aquilae columbam".

Bis hierher also stimmt Horaz mit Pindar überein. Jetzt aber entgegnet er ihm: Aber hinzukommen muß die doctrina, die μάθησις, die für ihn ebenso wichtig ist, um vorhandene gute Anlagen nicht verkümmern zu lassen. Mit diesem Satz stellt er sich ganz bewußt in Gegensatz zu Pindars Meinung und antwortet ihm hier gleichsam öffentlich, was auch das sed anzudeuten scheint: es stimmt schon, was Pindar sagt, aber ohne doctrina wird man nicht auskommen können. So ist sie also unbedingt notwendig, um das Vorhandene zu fördern. Das wird im nächsten Satz dann noch einmal negativ ausgedrückt: wenn diese anerzogenen guten Eigenschaften fehlen, können äußere schlechte Einflüsse auch leicht den guten Keim ersticken. Es nützt den Menschen also nichts, von Natur gut zu sein, dieses Gute muß auch immer aufs neue gestärkt werden.

So bekräftigt also diese γνώμη das, was er von Drusus und Augustus gesagt hatte. Von seinen Ahnen her hatte Drusus die φύσις, die gute Anlage mitgebracht. Augustus fügte die doctrina, die μάθησις, hinzu. Zugleich bildet sie aber auch die Ueberleitung für den folgenden Teil, den laudes maiorum, sodaß sie nach beiden Seiten hin wirksam ist, wie dies sehr häufig auch bei Pindar der Fall ist und wir es auch bereits etliche Male bei Horaz feststellen konnten. Die Taten der Vorfahren bilden den besten Beweis, daß fortes creantur fortibus.

Diese laudes maiorum stellen eine Parallele dar zu den mythischen Teilen bei Pindar, in denen die Taten der sagenhaften Vorfahren der Sieger, die er besingt, dargestellt werden. Aber Horaz ist hier ganz selbständig; er macht sich los von seinem Vorbild und stellt uns nicht irgend einen Mythos wie noch in III, 4 vor Augen, von dem man vielleicht Parallelen ziehen konnte zu Männern und Zuständen der Gegenwart, sondern schildert uns nun eine historische Persönlichkeit, deren Tatkraft das Vaterland vor schlimmster Gefahr bewahrt hat. Zugleich eine der wirkungsvollsten Szenen dieses Krieges, der Roms Größe begründet hat. Das ist höchst eindrucksvoll, und hier bewährt sich Horaz wieder einmal als Nationaldichter. Nicht lebensferne Mythen werden herangeholt, die zwar für Pindar noch aktuelle Bedeutung hatten, aber für die Römer doch nie die gleiche Wirkung haben konnten, sondern er wählt Bilder aus Roms stolzester Vergangenheit, um sie dem modernen Römer zur Nacheiferung vorzuführen. Wieviel lebendiger mußte dies erscheinen — der punische Krieg war noch immer in aller Munde — als die Fabeln Pindars, in die man sich kaum noch hineinzuversetzen vermochte. Aber wenn für Pindar der Mythos dieselbe lebendige Kraft und Aktualität hat wie für Horaz die römische Geschichte, so hat es dieser auch in gleicher

Weise verstanden, sie seinen Zeitgenossen mit neuem Leben zu erfüllen. So greift er also zum Beweis seiner Sentenz zur Geschichte Roms, die für ihn gipfelte in der Herrschaft des Augustus[52], und ganz bewußt setzt er sie anstelle des pindarischen Mythos. So haben wir einen kunstgerechten Aufbau vor uns von dem einen Nero zu seinen Vorfahren und einer ihrer markantesten Persönlichkeiten. Den Uebergang bildet der Gedanke, daß Edles nur aus Edlem entstehen könne.

Zu Beginn dieses Teils, der die laudes maiorum behandelt, finden wir eine Anrede an Rom, sodaß diese Ode nicht nur Epinikion ist, sondern zugleich im Sinne der horazischen Mission als musarum sacerdos die Forderung an das römische Volk enthält, nicht die großen Taten und Männer der Vergangenheit, nicht den Dank, den das römische Volk seinen Helden schuldet,zu vergessen.

Der mythische Teil — um diesen Ausdruck zu gebrauchen — enthält dann in der Rede des Hannibal 50—72 das testimonium für die vorhergehenden laudes, das bis an den Schluß reicht. Bei Horaz finden wir solche Reden, mit denen das Gedicht schließt, öfter.[53] Ebenso sind auch direkte und indirekte Reden bei Pindar häufig.[54] Wilamowitz[55] vergleicht nun diese Rede Hannibals an Eindruckskraft mit der des Tiresias in N. I, die auch den Abschluß des Liedes bildete, aber indirekt ist. Das ist natürlich nur ein Vergleich, denn gerade in dieser Rede ist Horaz ganz er selbst.[56] Auch erwähnt Kiessling-Heinze, daß für Pindar Prophezeiungen in direkter Rede nicht so charakteristisch seien, sondern derartiges mehr auf das Epos hindeute. Außerdem bilden die Reden bei Pindar nicht einen so wichtigen Bestandteil des Ganzen, schon weil dort der Mythos selbst nicht so eng mit dem Anlaß des Gedichtes verbunden ist wie hier bei Horaz.

Daß hier Hannibal, der schlimmste Gegner der Römer, zu der Weissagung ausersehen wird, ist sehr wirkungsvoll, mag aber auch seinen Grund haben in der Lektüre des Livius[57], der 27, 51 von der großen Trauer des Hannibal erzählt, als dieser das abgeschlagene Haupt seines Bruders erblickte und damals klar das Schicksal Karthagos erkannte. Aber auch Livius scheint dies aus anderen Quellen zu haben[58], und die Tragik der dort erzählten Szene läßt

---

52) Er gab seinen Stiefsöhnen, in denen sich durch Vererbung das Blut beider Sieger vom Metaurus, der Livier u. Claudier vereinigt, zur φύσις die μάθησις.

53) vgl. Helm a. a. O. S. 369.

54) s. P. IV, P. IX, N. X.

55) a. a. O. S. 321.

56) vgl. die Rede der Juno III, 3.

57) dessen dritte Dekade wohl gerade in jenen Jahren erschienen war.

58) Klotz, Rhein. Mus 82 S. 1 ff. sagt, daß Livius bis zur Schlacht bei Cannae fast ausschließlich auf Coelius Antipater zurückgehe, später für die italischen

das Vorbild einer Dichtung auftauchen, und so meint Kiessling-Heinze, vielleicht sei es Ennius gewesen, der die Wirkung der Niederlage auf Hannibal poetisch geschildert habe. Zur Erhärtung dieser Bemerkung läßt sich noch Pasquali[59] anführen, der eine Stelle bei Fronto (ad Marc. Caes. IV, 3) vorbringt, daß Coelius Antipater, auf den Livius ja bis zur Schlacht bei Cannae in vielem zurückgeht „Ennium studiosissime aemulatus est". Ennius wäre dann die eigentliche Quelle aller dieser Darstellungen bei den Historikern. Jedoch ist nach unseren Erfahrungen anzunehmen, daß die Ausführung hier bei Horaz bis auf das Motiv sein Eigentum ist.

Horaz bietet in dieser Rede Hannibals eine Reihe von Gleichnissen, wobei er kühnere Bilder wählt als je zuvor. Er kann sich gar nicht genug tun, das Aufblühen Roms möglichst eindrucksvoll zu schildern. Die Vergleiche häufen sich, lehnen sich aneinander an, schieben sich ineinander. Rom wird verglichen mit einer Steineiche, der man noch so oft die Aeste abhauen kann, immer wieder treibt sie neue Schößlinge hervor. Es folgt dann der Vergleich mit einer Hydra, der aber nicht weitergeführt wird, sondern es schiebt sich gleich darauf das Bild der kolchischen oder thebanischen Drachensaat mit hinein. Diese Köpfe der Hydra, die immer aufs neue wachsen, diese Männer, die die Erde aus der Drachensaat emporsendet, sind die römischen Legionen, die Kämpfe führen coniugibus loquenda: nicht die Männer erzählen von ihren Taten, sondern von den Frauen werden sie gepriesen. Dazwischen, zwischen dem ersten und zweiten Teil des Vergleiches, lesen wir: „merses profundo pulcrior evenit".[60] Woran denkt Horaz hier? Ein Gegenstand, den man untertaucht, und der stets pulcrior wieder hervorkommt. Vielleicht an einen Holzstab, der je tiefer man ihn ins Wasser hinunterstößt, um so schneller an die Oberfläche wieder zurückkehrt und sogar noch über sie hinausschießt. Auch Rom, so oft es auch bezwungen am Boden zu liegen scheint, wird nach jeder Niederlage nur größer und machtvoller. So zeigt Hannibal in seiner Rede den Niedergang Karthagos zugleich mit dem Wachsen Roms.

Bewundernd und entsetzt zugleich steht er, aus dessen Munde das Lob des Gegners noch bedeutsamer ist, vor der übermenschlichen Energie dieses Volkes, dessen Heldentum er anerkennen muß. So endet die Ode mit der Verherrlichung des claudischen Ge-

Kämpfe auf Valerius Antias. Kahrstedt, Gesch. d. Karthager III, 225 hält für diese Stelle jedoch Coelius für die Quelle von Livius sowie von Dion, auf den Zonaras zurückgeht, wo wir ähnliches lesen: IX, 9, 12; IX, 6.

59) Pasquali a. a. O. S. 769.

60) Das Bild, daß Rom nach jeder Niederlage aufs neue aufblüht, speziell aber dieses Bild vom Unter- und Auftauchen, wird besonders für die Zeit nach Cannae häufig auf Rom angewandt. Vgl. Gernentz, Laudes Romae. Diss. Rostock 1918, S. 94.

schlechts. Ueber die Frage nun, ob die Schlußstrophe der Rede Hannibals zuzurechnen ist oder ob sie von Horaz als Abschluß unter die ganze Ode gesetzt ist, hat man sich jetzt wohl mehr dahingehend entschieden, daß sie zur Rede Hannibals gehört. Birt[61] hatte zwar gesagt, es sei kaum möglich, daß Hannibal den Claudiern eine große Zukunft weissagen könne. Nur Tod und Niederlage und das drohende Römertum beschäftige ihn. Der einzelne aber unter den Römern, wie z. B. die Familie der Claudier, interessiere ihn gar nicht, und in Verzweiflung über die Niederlage klinge seine Rede aus. Aber dann wäre doch zu fragen: was soll die ganze Rede hier in dem Epinikion auf Drusus, wenn die Claudier gar nicht darin erwähnt werden? Wäre es nicht merkwürdig, wenn in dieser Rede des Hannibal, die doch verursacht ist durch die Niederlage am Metaurus, der Name des siegreichen Feindes gar nicht erscheinen würde, zumal sich die Ode doch nur mit dessen Familie beschäftigt? Gerade der Gegensatz soll herauskommen: all unsere Hoffnung ist dahin, jetzt wo Hasdrubal tot ist. Aber die Claudier leben und nichts gibt es, was sie nicht vollenden werden, perficient; das hätte Horaz doch kaum zum Abschluß sagen können.

Daß Hannibal selber dieses Lob spendet, macht ihren Ruhm größer, als wenn es Horaz von sich aus gesagt hätte; denn daß er diese großen Taten römischer Helden bewundert und erhebt, ist selbstverständlich. Aber daß selbst der Gegner, der den Zusammenbruch seiner eigenen Sache sieht, so von Claudius spricht, ist besonders wirkungsvoll. Hannibal erkennt, daß der Segen der Gottheit nicht bei ihm, sondern bei den Römern, bei den Claudiern ist. Durch ihre Tüchtigkeit, der sich der Schutz Juppiters hinzugesellt, wird ihnen alles gelingen. Mit diesen Worten weist also Hannibal schon auf Drusus hin, sodaß wir uns so an den Anfang zurückversetzt sehen. Diese Schlußstrophe hängt eng mit der Rede zusammen und darf nicht von ihr getrennt werden.

Wir haben im großen und ganzen so den Aufbau eines pindarischen Epinikion vor uns, aber dieser Aufbau wurde ganz mit horazisch-römischem Kolorit versehen. Und zwar ist es hier anders, als wie wir es bisher beobachten konnten. Horaz wählt sich nicht mehr, wie bisher, ein pindarisches Motiv, um darauf aufzubauen oder es auszugestalten und mit eigenen Zügen zu versehen, davon ist hier nichts zu bemerken. Im Gegenteil, die Sentenz, um die sich alles dreht, geht zwar in gewisser Weise von Pindarischem aus, richtet sich aber dann geradezu gegen Pindar. Nein pindarisch ist er jetzt in erster Linie im Aufbau, während alle Einzelheiten, oder, wie beim Bilde des Adlers, zum mindesten ihre Ausmalung sein Eigentum sind, obwohl das Ganze in der Kühnheit und Fülle der Bilder, in seinem hochgestimmten Ton doch wieder pin-

61) a. a. O. S. 86.

darisch wirkt. Und hierher paßt wohl am besten, was Campbell[62] von Horaz sagt: „In the metres of Sappho and Alcaios he wrotes with the art of Pindar". Horaz hat dessen Dichtung jetzt mehr innerlich aufgenommen, und doch ist er kein Pindar: seine Dichtung hat nicht dies Ursprüngliche, Unmittelbare, sondern ist nachdenklicher, verwendet bewußter die von andern übernommenen Stilmittel. Horaz war kein Pindar, konnte und wollte es auch nicht werden, er bildet nach, aber schafft Eigenes, wie er es auch IV, 2 selbst von sich sagt; denn klar genug hat er die Andersartigkeit seiner Kunst erkannt. Aber was er von Pindar gelernt und in seine Kunst übernommen hat, ist hier mit größter Vollendung verwandt.

Carm. IV, 14.

Nach IV, 4 verfaßte Horaz die Ode IV, 2[63], in der er sich über die Gründe, die ihn abhalten, noch pindarischer zu dichten als bisher, auseinandersetzt. Und wenn er dort sagt: pindarische Lieder seien seiner Kunst nicht gemäß, so sehen wir auch bereits in IV, 14, die IV, 2 folgt[64], das Ergebnis dieser Ueberlegungen. Weder im Aufbau noch in Einzelheiten ist Pindarisches zu entdecken, wenngleich uns auch hier wieder das Ganze in seinem wuchtigen Pathos an Pindar erinnert.

IV, 14 ist auch ein Epinikion, aber in erster Linie doch ein Hymnus auf Augustus, in dem das Epinikion auf Tiberius höchst kunstvoll verflochten ist, sodaß wir eine recht eigenartige und komplizierte Komposition zu erwarten haben. In den griechischen Götterhymnen werden die Taten des betreffenden Gottes ausführlich erzählt und gepriesen. Hier jedoch haben wir, indem er die Taten der Neronen als Beweis für die Größe und die Macht des Augustus preist, die römische Vorstellung, daß der Krieg unter den Auspicien des Kaisers geführt ist und so auch als seine Tat gilt. Durch das „milite nam tuo" v. 9 wird das deutlich gekennzeichnet. Und hier, wo sein Lied hauptsächlich Augustus gilt, steigt er zu fast noch erhabenerer Form auf und wir finden eine Fülle von Lobpreisungen und hymnischen Anrufungen.

Von Augustus geht er aus (1—8) und preist dessen Macht. Als Beweis dafür gelten die Taten seiner Stiefsöhne, sodaß er so zu Drusus und Tiberius gelangt. Drusus sind die Verse 9—13 gewidmet, von seinen Erfolgen ist aber ja schon IV, 4 genügend berichtet, und so wendet er sich Tiberius zu und verweilt bei diesem mit einem Gleichnis, an das sich v. 25 ein zweites anschließt,

62) a. a. O. S. 201.
63) Über die Datierung von IV, 2 s. unten.
64) IV, 14 ist noch im Jahre 15 v. Chr. gedichtet, nachdem der Krieg durch Tiberius zu einem glücklichen Abschluß geführt worden war.

das wieder zu Augustus zurückführt, sodaß wir einen chiastischen Aufbau vor uns sehen. Den Schluß bildet die Anrufung des Kaisers unter Aufzählung seiner virtutes, seiner kriegerischen Erfolge, die noch einmal den Beweis seiner Macht erbringen sollen und den, daß er tatsächlich der „maximus principum" ist (v. 6), sodaß wir hierdurch zum Anfang zurückgekehrt sind. In pindarischem Stil ist die Eingangsfrage gehalten, die fragt, welche Ehren groß genug sind, jemals den Verdiensten des Herrschers gerecht zu werden. Solche Fragen sind bei Pindar häufiger zu finden[65] und in I, 12 verwendete Horaz sie ja Ol. II folgend schon einmal. v. 5 wird diese Frage durch einen Relativsatz, der zugleich eine neue Apostrophe ist, weitergeführt. Mit quem schließt sich ein weiterer Relativsatz an. All dies ist formelhaft und gehört zum hymnischen Stil.[66] Ebenso formelhaft ist dann das nam, das den Hauptteil einleitet, in dem die Gründe aufgezählt werden, weshalb er den Herrscher preist: „Milite nam tuo". Die Siege des Drusus und Tiberius sind also ohne Augustus nicht zu denken.

Zunächst erwähnt Horaz die Großtat des Drusus, die er in IV, 4 schon gepriesen hatte und an die er hier noch einmal erinnern will. Doch bald geht er zu Tiberius über. Dessen Taten glaubt man in dem Sieg über die Räter bereits genannt, als er den Faden durch spectandus wieder aufnimmt, dasselbe noch einmal durch impiger, v. 22, nachdem man wiederum den Gedankengang nach dem Gleichnis vom Auster, der die Wogen aufwirbelt, schon abgeschlossen glaubte. An impiger schließen sich dann noch zwei Infinitive an.

Aber die Vergleiche häufen sich. Mit „sic" beginnt die zweite große Periode, was zunächst vielleicht überraschend ist. Denn wenn man liest: „Sic tauriformis volvitur Aufidus" denkt man vielleicht, es bezieht sich auf Tiberius, wie er „vexat turmas hostium" und auf seinem Roß mitten durch Flammen sprengt. Aber ihm entspricht erst das „ut" der folgenden Strophe, obwohl es eigentlich umgekehrt sein müßte. Das tertium comparationis ist der vastus impetus.

Speziell auf „sine clade victor", aber eigentlich auf die ganze Schilderung der Taten der Neronen bezieht sich das nun folgende „te copias et consilium et tuos praebente divos", wodurch wir wieder zum Ausgangspunkt dieses Hauptteils, dem „milite tuo" zurückgekehrt sind, sodaß die Lobpreisungen des Tiberius mit denen des Kaisers vereint sind.

Die Ode schließt in vollen hymnischen Tönen mit Prädikationen der virtutes des Kaisers, seiner kriegerischen Erfolge unter dauernder Anapher des „te", was ja typisch für den Hymnenstil ist. Höchst kunstvoll ist hier die Variierung in der Aufzählung der unterwor-

65) J. VII; fr. 29; nach dem Anfang Ol. VI; P. VII.
66) Norden a. a. O. S. 152.

fenen Völker, durch die Horaz uns in abwechslungsreicher dichterischer Form den ganzen Umfang des römischen Imperiums vorführt.

Wir sahen in IV, 4 den Höhepunkt des horazischen Einfühlungsvermögens in Pindar. Dort war er pindarisch und horazisch, wozu ja auch das Epinikion den besten Anlaß bot. In dieser Ode fehlt jeder ausgesprochen pindarische Gedanke. Es fehlen Sentenzen und mythische Anspielungen. Hier ist alles womöglich noch neuartiger, kühner als in IV, 4, aber nicht mehr im eigentlichen Sinne pindarisch. Man spürt nur, daß er sich an Pindar geschult hat. Dieses Jagen von Gedanken zu Gedanken, diese großen mitreißenden Perioden, auf die fast zutrifft, was er IV, 2 von Pindar sagt, dann auch hier wieder die sich überstürzenden Vergleiche, die Schlußwendung, die an den Anfang zurückführt, derartiges können wir zwar auch bei Pindar finden, aber hier ist es neu und horazisch.

Carm. IV, 2.

Wir haben gesehen, wie oft Horaz in seinen Oden pindarische Gedanken verarbeitet und sich mit dem Aufbau seiner Dichtungen vertraut gemacht hat. Wie er selbst über ihrer beider Dichtungsweise dachte, zeigt die Ode IV, 2, fast am Abschluß seines ganzen dichterischen Schaffens verfaßt.[67] In ihr gibt er eine Charakteristik Pindars, zugleich aber auch einen wertvollen Einblick in seine eigene Dichtungsweise und seine Stellung zur pindarischen Dichtung, sodaß sie für uns eines der wichtigsten Produkte des gereiften Dichters darstellt.

Das Lied, das an Jullus Antonius, den Sohn des Antonius und der Fulvia gerichtet ist, zerfällt in zwei Teile, 1—32, 33—60. Im ersten haben wir zunächst die Charakteristik der pindarischen Dichtung, sodann spricht er über die Unterschiede ihrer Kunst. Der zweite Teil wendet sich Antonius zu und enthält, nachdem er im ersten die Gründe, die ihn abhalten, Pindar nachzuahmen, dargelegt hatte, die Aufforderung an Antonius, den Kaiser zu besingen. Er selbst will sich diesmal aller Loblieder enthalten.

Die Ode beginnt mit einer Warnung an Jullus, sich zu den Höhen der pindarischen Dichtung aufzuschwingen und schildert die Gefahr eines solchen Wagnisses. Abstürzen würde er wie

67) Das Gedicht war von Kiessling in seiner ersten Auflage ins Jahr 13 verlegt, als Jullus Praetor war, und die Heimkehr des Augustus tatsächlich erfolgte. Aber die Ode richtet sich doch an den Dichter, nicht an den Praetor Antonius, der bei einem solchen Fest gar keine weiteren Befugnisse gehabt hätte. Ebenso datiert Wilamowitz. Jetzt hat sich Büchelers Ansatz auf das Jahr 16 oder spätestens 15 durchgesetzt. So Heinze in seinen letzten Auflagen, ebenso Pasquali S. 779.

Icarus. v. 5—24 folgt dann als Begründung dieser Warnung die Charakteristik Pindars, die in einer einzigen Periode trotz ihrer äolischen Versteilung in fast pindarischem Schwunge dahinströmt. Mit einem Bergstrom wird die pindarische Dichtung verglichen, der in unerschöpflicher Fülle dahinrauscht und „nova verba devolvit", und zwar „per dithyrambos", sodaß diese also gleichsam das Bett des Stromes bilden. Aus jeder Art der pindarischen Dichtung greift er nur einzelne Motive zur Charakterisierung heraus und reiht diese mit sive . . . sive aneinander, eine Konstruktion, derer sich auch Pindar gern bedient.

In dieser Form also zählt Horaz uns vier Arten der pindarischen Dichtung auf, zunächst den Dithyrambus, von dem er sagt, daß er in ungebändigter Kraft dahinschießt[68], ohne an irgendwelche Regeln gebunden zu sein. Oder wie sind hier die Worte „numeris lege solutis" zu verstehen? Denn in diesen Worten des Dichters ist ein Urteil enthalten, das von den meisten auf die Responsion bezogen wird.[69] Am vorsichtigsten ist noch Maas[70], der sagt: „Wenn Horaz mit seiner Charakterisierung der Rhythmik von Pindars Dithyramben als numeri lege soluti auf Responsionslosigkeit zielt, so überträgt er irrtümlich die Freiheiten des jüngeren Dithyrambus auf Pindar".[71] Diese Worte des Horaz brauchen sich also nicht auf die Responsion zu beziehen.[72]

Wir haben ja bereits erwähnt, daß es für die pindarische Poesie keine Regeln gab oder solche jedenfalls in der Zeit des Horaz unbekannt waren. Und wenn Horaz die pindarische Poesie jetzt lege solutus nennt, so will er damit den Gegensatz des pindarischen Versbaues, für den keinerlei Gesetze aufgestellt werden konnten, zu seiner eigenen geregelten Stropheneinteilung kennzeichnen. So meint er also damit nicht die Responsion, sondern allgemeiner die

---

68) Vgl. die Charakteristik des pindarischen Stils, der αὐστερὰ ἁρμονία oder σύνθεσις bei Dionys v. Hal.: De comp. verb. cap. 22 und in der Schrift de imitatione II, 2 S. 19 Us.-Rademacher.

69) So sagt Wilamowitz: Griech. Verskunst S. 310 zur Analyse des Athenerdithyrambus, fr. 75: „Es befremdet, daß hier keine Responsion zu spüren ist, die wir nach den letzten Erfahrungen (Pap. Ox. 1604) auch bei den Dithyramben erwarten, aber wenn sie allgemein war, konnte Horaz IV, 2 nicht das Gegenteil angeben." Heinze, darauf fußend, übersetzt numeris lege solutis mit ἀπολελυμένοις und fügt hinzu: „Danach scheinen Pindars Dithyramben überwiegend, wie es von einem athenischen fr. 75 feststeht, der Responsion ermangelt zu haben. Daß es auch antistrophisch gebaute gab, lehrt ein neuerer Fund: Pap. Ox. 1604." Schröder jedoch sagt zu fr. 75, daß man nicht mit Sicherheit sagen könne, ob es astrophisch oder antistrophisch gebaut sei. Es steht also so, daß wir eher antistrophisch gebaute haben wie der neu gefundene, als einen astrophischen, wie es fr. 75 sein soll.

70) Griech. Metrik (Gercke-Norden[3] I, 7) § 72.

71) Plut. de mus. cap. 20 p. 1173 F stellt Pindar und Simonides in Gegensatz zum jüngeren Dithyrambus.

72) Auch Fränkel, Heidelberger Sitz. Ber. 1932, Abh. 2, S. 4, Anm. 4 sagt, daß numeris lege solutis keineswegs eindeutig sei.

ganze Rhythmik, die jeder Einengung in Regeln spottete. Aber mit diesen wenigen Worten wird der Natur des pindarischen Dithyrambus bezeichnender Ausdruck verliehen[73], als es eine lange gelehrte Abhandlung vermocht hätte.

Mit sive wird im folgenden die Gattung der Hymnen und Päane angeschlossen, denn mit „deos regesve" sind die Götter und Heroen des Mythos gemeint, nicht die damals lebenden Herrscher, die Pindar auch besungen hat. Als Inhalte derartiger Lieder gibt Horaz Centaurenkämpfe an, wie ja in den Mythen, die sich auf Götter oder Heroen bezogen, immer wieder von ihren Kämpfen gegen irgendwelche Ungeheuer die Rede war. Zum Beweis haben wir jedoch hierfür nur Fragmente, z. B. fr. 166/67, ein Stück aus einem Lapithen- und Centaurenkampf.[74]

Es folgt dann die Nennung der uns ja vollständig erhaltenen Epinikien. Faustkampf und Wagenrennen werden von den Wettspielen angeführt, von denen letzteres ja als das vornehmste galt.[75] Das Höchste war natürlich ein solcher Sieg in Olympia (vgl. I, 1). Bemerkenswert ist hier, daß uns wieder der für Pindar wie für Horaz typische Zug begegnet, daß das Lied am besten imstande ist, dem Sieger ewigen Nachruhm und Unsterblichkeit zu verleihen, eher als die schönsten Ehrengeschenke.

Mit -ve schließt sich als letztes der Threnos an, und zwar wie es scheint, ein ganz bestimmter uns nicht erhaltener, in dem Pindar den animus und die mores eines Jünglings, der durch den Tod seiner weinenden Braut entrissen wurde, gepriesen hatte. Etwas Pindarisches hat hier der Ausdruck „aureos mores", nach Dornseiff[76] von Pindar in dieser Beziehung gern angewandt. Eine Steigerung Pindars ist jedoch der Gedanke, den wir in ähnlicher Form schon IV, 8 fanden, daß das Lied den Jüngling und seine mores ad astra, zu einem himmlischen Leben führt, während sie ohne den Dichter dem dunklen Orkus, also der Nacht der Vergessenheit anheimfallen würden. Eine derartig pointierte Ausdrucksweise finden wir bei Pindar nicht. Der Nachruhm ist bei ihm wohl das höchste Glück für einen Menschen, aber niemals bezeichnet er dieses Nachleben als himmlisches Leben.

Damit schließt Horaz die Charakteristik Pindars zunächst ab, knüpft aber erneut wieder an das Anfangsmotiv an, um die Gegensätze in ihrer beider Dichtung aufzuzeigen. Dabei redet er den Antonius noch einmal an, sodaß dessen Name höchst bedeutungsvoll

73) Auch schon Cicero (de or. III, 185) hatte vom Dithyrambus gesagt: „Ille licentior et divitior fluxit dithyrambus", meint aber wohl mehr den jüngeren.

74) Sowohl Centaurenkampf wie die Bellerophonsage treten auch in den Epinikien verschiedentlich auf.

75) s. IV, 3, 4, wo auch diese beiden Kampfarten genannt waren. Vgl. Kiessling-Heinze zu v. 17.

76) Dornseiff: Pindars Stil S. 43.

die Charakteristik der pindarischen Dichtung einschließt. Er vergleicht Pindar mit einem Schwan, der ohne Mühe emporgetragen wird zu den Höhen dichterischen Schaffens. Leicht fließen ihm die Worte vom Munde. Horaz' dichterische Tätigkeit dagegen ist eine andere. Wie eine Biene emsig aus allen Blüten ihren Honig saugt, so holt auch er sich von überall her seine Anregungen, um sie nach seiner Art zu verarbeiten und so Eigenes daraus herzustellen; wo er etwas für sich Passendes findet, benutzt er es, aber frei und nach eigenem Ermessen. In mühevoller Arbeit (operosa carmina) trägt er so manchmal Stein auf Stein zusammen, aber der Bau oder das Mosaik, das daraus entsteht, ist sein eigenes Werk. Jedes Wort ist wohlüberlegt, jeder Satz wieder und wieder gefeilt[77], Anordnung und Aufbau bis ins Letzte bewußt und gewollt angelegt. Das alles trennt ihn grundlegend von Pindar, der sich mühelos zu dichterischem Höhenflug aufschwingen konnte.

Aber nicht ist es hier so, wie Wilamowitz[78] und Fränkel[79] sagen, daß er dadurch, daß er sich als Biene bezeichnet, sich mit seiner Kunst ganz bescheiden in den Hintergrund stellen will. Nein, er stellt nur im Bewußtsein der Andersartigkeit seiner Kunst die Unterschiede fest, die zwischen ihnen bestehen. Er bewundert zwar Pindar, aber nicht hält er sich selbst für minderwertig, wie einige anzunehmen scheinen. Interessant ist aber, daß er auch hier wieder, sowie er auf seine eigene Dichtung zu sprechen kommt, zu idyllischen Farben greift, so auch am Schluß, wo er von den verschiedenen Opfern spricht.

Auf Grund dieser Unterschiede hält er sich nun auch nicht für geeignet, des Kaisers Loblied zu singen. Antonius soll es tun „maiore plectro". v. 33—34 sagt er ihm, was er besingen soll, nämlich den Sieg und Triumph des Augustus über die Sygambrer, auch die Triumphfeier selbst. Und nun malt Horaz diese schon aus, und wie er selbst dann in das Loblied des Antonius einstimmen wird. Schließlich werden noch die Opferfeierlichkeiten an diesem Festtage erwähnt.

Was ist nun der tiefere Sinn dieser Ode? Denn schon viel hat man sich mit der Deutung dieses Gedichtes beschäftigt, ohne zu einem endgültigen Ergebnis gekommen zu sein. Gerade die Anrede an Jullus Antonius und seine Beziehungen zu Pindar haben die Deutungsmöglichkeiten erschwert.

Zunächst nun änderte Lachmann[80] das concines v. 33 und 41 in concinet, wodurch aber die Fäden, die die beiden Teile miteinander verbinden, stark gelockert werden. Auf dieser Konjektur,

---

77) A. P. 291 empfiehlt er, eine Dichtung immer wieder zu überprüfen.
78) a. a. O. S. 318. Dem Vergleich mit der Biene mißt er keinerlei Bedeutung bei.
79) a. a. O. S. 24.
80) Kleine Schriften II, S. 83.

die Lachmann zu begründen nicht für nötig hielt, fußte dann Kiessling in der ersten Auflage seines Kommentars und stellte fest, daß es hier wie Hohn gegenüber dem glücklicheren Kollegen, der mit der Abfassung der Begrüßungsode betraut worden war, klingen müsse, da dieser sich so törichterweise in den Wettkampf mit Pindar, den Horaz ablehnt, eingelassen habe.

Einen ganz neuen Gesichtspunkt brachte dann Bücheler[81] vor, der zwar das concines wiederaufnimmt, aber aus der gegensätzlichen Stellung, die Horaz und Jullus Antonius in diesem Lied doch offenbar einnehmen, eine Gegenüberstellung kombiniert zwischen Lyrik und Epos. Den Anstoß dazu hatte wahrscheinlich das ps. acron. Scholion zu v. 33 gegeben: „Julus Antonius heroico metro Diomedias duodecim libros scripsit egregios, praeterea et prosa aliquanta", außerdem das „maiore plectro"," das er als Anspielung auf ein Epos auffaßt.

Gegen ihn wandte sich heftig Wilamowitz[82], ohne aber letzten Endes eine bessere Deutung geben zu können. Denn auch er liest, wie Kiessling, Hohn und Ironie aus diesem Gedichte heraus: „Weiterhin klingt es nur wie Hohn, und viel anders kann es auch nicht gemeint sein, wenn er dem vornehmen Dichterling aus der Hofgesellschaft, an den er sein Gedicht richtet, und der vielleicht eitel genug war, seine Komplimente ernsthaft zu nehmen, das Pindarisieren überläßt." Und weiter: „Einen hochnäsigen Dummkopf mit Schmeichelei zu verhöhnen, steht ihm gut . . . .". Aber das wäre doch eine ganz grobe Geschmacklosigkeit gewesen, in einem solchen Gedicht den Antonius, der doch zur kaiserlichen Familie gehörte, zu verhöhnen. Woher weiß denn überhaupt Wilamowitz, daß Antonius ein hochnäsiger Dummkopf, ein eitler Dichterling war?

Er wurde widerlegt von Fränkel[83], der sich höchst ausführlich mit dieser viel umstrittenen Ode beschäftigt hat. Bedeutsam scheint mir da einmal die Einzelinterpretation, daß man bei der Erwähnung des Icarusfluges nicht nur den unglücklichen Absturz beachten dürfe, „das gemeine Scheitern eines leichtsinnigen Toren", sondern vielmehr heraushören müsse, daß Icarus sich gerade durch seinen tollkühnen Flug die Unsterblichkeit gesichert hat: „vitreo daturus nomina ponto". Gut beobachtet auch — was gegen Wilamowitz anzuführen ist — daß, wenn er vor dem Pindarisieren warnt, er einen solchen Versuch doch nicht als seiner unwürdig herabsetzen will, im Gegenteil, dazu ist ihm der Inhalt eines solchen Triumphliedes, das den Kaiser verherrlichen soll, viel zu heilig. Er bezeichnet ihn also gerade als besonders großes Wagnis. Aber nicht recht geben kann ich Fränkel, wenn er sagt, der letzte

81) Kl. Schr. III, S. 162. Ihm folgt unbedingt Heinze.
82) a. a. O. S. 319, Anm. 1.
83) a. a. O. S. 15ff.

Sinn des Gedichtes sei in der recusatio eines Panegyricus für den Herrscher zu sehen, da solche Schmeicheleien ihm, Horaz, nicht lägen; denn in IV, 5, 14 und 15 feiert und lobt er den Kaiser doch aufs höchste. Und auch in dieser Ode haben wir doch die wundervollen Worte: „Quo nihil maius meliusve terris fata donavere bonique divi nec dabunt", ein Lob, das nicht leicht überboten werden konnte, aber vielleicht geeigneter war dem Lobe des Kaisers zu dienen als es ein langer Panegyricus vermocht hätte.

So ist man schon zu den verschiedensten Vermutungen gekommen, ohne eine einwandfreie Deutung gefunden zu haben.

Zunächst also schildert Horaz die Gefahr des Pindarisierens, spricht dann von der Unvergleichlichkeit dieser Dichtung und seiner Absicht, sie nicht nachahmen zu wollen, da seine Kunst ganz andersartig sei. Es ist weniger ein Verzicht, weil es zu schwer für ihn ist, sondern ein klares Erkennen ihrer verschiedenen Veranlagung. Denn auf der anderen Seite ist er sich dieses seiner Eigenart auch viel zu bewußt, als daß er sie hätte aufgeben mögen. Lehnt er es nun ab, zu pindarisieren, um diese Aufgabe dem jungen Jullus Antonius zuzuschieben, weil dieser es besser versteht? Dann würde man kaum umhin können, doch eine gewisse Ironie festzustellen, obwohl Horaz an sich über die Fähigkeiten des Antonius nichts verlauten läßt. Aber wo er selbst soeben die Unnachahmlichkeit der pindarischen Dichtung so betont hat, wird man kaum annehmen dürfen, daß er tatsächlich der Meinung war, Antonius würde zu dieser Höhe aufsteigen können. Aber Horaz sagt ja gar nicht direkt: „Du sollst das Pindarum aemulari übernehmen", sondern „Du wirst mit größerem plectron den Kaiser besingen", wobei natürlich eine Beziehung zu Pindar vorhanden ist, aber zugleich wird das „maiore plectro" auch in Gegensatz zur horazischen Kunst gestellt, über die er gerade vorher gesprochen hatte. Es ist also mehr ein freundliches Eingehen auf die Wünsche und Hoffnungen seines jungen Freundes, den er ermuntert zu großen erhabenen Gesängen, ihn aber zugleich warnt, seine Ziele nicht allzu hoch zu stecken.[84]

Es ist aber dem Horaz in dieser Ode gar nicht so sehr darum zu tun, über sein Verhältnis zu Antonius, über dessen dichterische Fähigkeiten, dessen Aussichten als Dichter zu sprechen, sondern er beabsichtigt weit mehr ein Bekenntnis über seine eigene Dichtungsweise abzulegen. Und so steht im Mittelpunkt der Ode die Aussage über seine Art zu dichten. Dabei stellt er sich in Gegensatz zu Pin-

84) Aber an ein Epos zu denken, kann ich mich nicht entschließen. Erstens zwingt das „maiore plectro" nicht dazu, da es sich auch auf ein lyrisches Triumphalgedicht beziehen kann. Und — was wichtiger ist — der Gegensatz, der formuliert wird zwischen Horaz und Pindar einerseits, Jullus und Horaz andererseits in ihren Opfern, muß doch auch für die Mitte gelten, wenn das Ganze nicht auseinanderfallen soll.

dar: „Multa Dircaeum levat aura cycnum' . . . . ego . . . operosa carmina fingo", also eine Gegenüberstellung der pindarischen und horazischen Lyrik, wobei er die Gegensätzlichkeit noch etwas vergrößert. Der nächste Teil beginnt bei Jullus Antonius, endet aber wieder bei Horaz: „Concines maiore plectro Caesarem . . . tum meae vocis accedet bona pars". Zum Schluß dann noch die Gegenüberstellung der Opfer: „Te decem tauri . . . me tener solvet vitulus". Diese Gegenüberstellungen werden dadurch noch vergrößert, daß Horaz seine Dichtung und die Rolle, die er beim Triumph spielen will, jedesmal in idyllischer Kleinmalerei darstellt, das andere dagegen um so erhabener wirken läßt, wodurch die Unmöglichkeit, so zu dichten, noch deutlicher wird. Er sieht sich außerstande, in der Art Pindars zu dichten. Nachahmen will und kann er ihn nicht mehr oder anders, als in der Art, wie er es bisher getan hat.

Horaz steht fast am Endpunkt seines Schaffens. Seine Art und Weise zu dichten hat sich im Laufe der Jahre klar herausgeschält. Die Form und die Art, in der er von Anfang an gedichtet hat, hat ihn berühmt gemacht. Zu etwas Neuem mag er nicht mehr greifen, und so muß das Publikum weiterhin mit diesen seinen operosa carmina vorlieb nehmen. Antonius aber hat noch die Hauptzeit seines Schaffens vor sich, er mag sich an solch großartigen Festgesängen versuchen. Aber auch er soll nicht gleich das Höchste wagen wollen und zur Nachahmung Pindars greifen. So stellt sich Horaz in Gegensatz zu Pindar und zu Antonius, der seinerseits wieder in Beziehungen zu Pindar gestellt wird.[85]

---

85) vgl. Ep. II, 1, 250 ff., wo wir auch eine ähnliche Gegenüberstellung haben. Er sagt dort, wie gern er wie Vergil und Varius dichten würde, redet dabei Augustus an. Aber auch dort macht sich dann ein Erheben zu höherem Stil bemerkbar.

Zusammenfassung.

Wir haben gesehen, in welcher Weise Horaz Pindar benutzt, und wie er selbst IV, 2 uns diese seine Methode darlegt. Er greift sich jeweils das für ihn Passende heraus, aber selten ohne es etwas abzuwandeln.[1] Denn er übersetzt nicht einfach oder schreibt ab, sondern er hatte wirklich den Geist der Griechen erfaßt. So spinnt er entweder den vorgefundenen Gedanken weiter und malt ihn aus wie z. B. III, 4 oder macht sich ganz von seinem Vorbild los und schließt Römisches daran an wie z. B. I, 12. Er läßt sich durch Pindar mehr zu eigenen Schöpfungen anregen, wie wir es in der Fortführung des Mythus in IV, 6 sahen, als daß er ihn nachahmt. Durch ihn hebt, veredelt, bereichert sich seine Rede, von ihm lernt er so manches in bezug auf Anlage und Durchführung seiner Lieder. Nie aber begibt er sich in sklavische Abhängigkeit von seinem Vorbild, sondern verwertet die Anregungen und die Stilmittel, die er von ihm übernommen hat, höchst selbständig nach eigenem Ermessen und mit größter Kunstfertigkeit bis hin zu IV, 4, dem Höhepunkt seines freien Nachbildens. Er ist hier nicht mehr der Dichter des Aeolium carmen, sondern der Romanae fidicen lyrae, der ausersehen war, die maiestas populi und ihren Caesar zu besingen, wozu ihm die pindarische Dichtung mit ihrer Erhabenheit Vorbild und willkommene Hilfe war.

„Horaz hat es erreicht, groß zu dichten wie Pindar, aber was er dichtet ist sein und ist römisch".[2]

---

1) Vielleicht kann man auch hierauf anwenden, was er Ars poet. 47 ff. von der Benutzung und Uebernahme griechischer Verba sagt. Sein Standpunkt in Bezug auf die Uebernahme solcher Verba ist. wie Norden (Neue Jahrb. f. Wissen- und Jugendbildung I 1925, S. 39 ff.) sagt, ein maßvoll nationaler. Dasselbe konnten auch wir beobachten.

2) Wilamowitz a. a. O. S. 321.

Literatur.

Arnold, Th.: Die griechischen Studien des Horaz. Halle 1855.
Birt, Th.: Horaz' Lieder. Studien zur Kritik und Auslegung. Leipzig 1925.
Buchholz, K.: De Horatio Hymnographo. Diss. Königsberg 1912.
Campbell, A.: Horace a new Interpretation. London 1924.
Deubner: in Philologus 88 (1933), S. 470ff.
Dornseiff, F.: Pindar, übersetzt und erläutert. Leipzig 1921.
— — Pindars Stil. Berlin 1921.
Falter: Der Dichter und sein Gott. Diss. Würzburg 1934.
Fascher: *Προφήτης* eine sprach- und religionsgeschichtliche Untersuchung. Gießen 1927.
Fränkel, E.: Das Pindargedicht des Horaz. Sitz. Ber. der Heidelb. Akademie 1932, Abh. 2.
Gundert: Pindar und sein Dichterberuf. Frankf. Studien 10—11.
Jäger: Paideia. Berlin 1934.
Kiessling, A.: Philologische Untersuchungen III. 1881.
Kiessling-Heinze: Horaz' Briefe. 4. Aufl. Berlin 1914.
— — Horaz' Oden und Epoden. 7. Aufl. Berlin 1930.
Keller, O.: Epilegomena zu Horaz. Leipzig 1879.
Köpp: De Gigantomachia. Diss. Bonn 1883.
Kroll: Studien zum Verständnis der römischen Literatur. Stuttgart 1924.
Norden, E: Agnostos Theos. Berlin 1913.
Pasquali: Orazio Lyrico. Firenze. 1920.
Plüss: Horazstudien. Leipzig 1882.
Rummel, P: Horatius quid de Pindaro iudicaverit et quomodo carmina eius suum in usum converterit. Rawitsch 1892.
Runes: Die Geschichte des Wortes vates. Festschrift für Kretzschmer, 1926.
Schanz-Hosius: Römische Literaturgeschichte VIII, 2, S. 113ff.
Schmidt-Stählin: Griechische Literaturgeschichte VII, 1, 1.
Wilamowitz, U. v.: Sappho und Simonides. Berlin 1913.
— — Pindaros. Berlin 1922.

Nicht mehr benutzen konnte ich:

Theiler: Das Musengedicht des Horaz (III, 4). Schriften der Königsberger gel. Ges. Geistesw. Kl. XII, 4. 1935.

Lebenslauf.

Am 7. März 1910 wurde ich, Elsbeth Harms, als Tochter des Kaufmanns Adolf Harms und seiner Ehefrau Frieda geb. Herms in Bremen geboren. Ich bin evangelischer Konfession und besitze die deutsche Reichsangehörigkeit. Ich besuchte in Bremen von 1916 bis 1923 das Lyzeum, dann das Neue Gymnasium dortselbst, wo ich am 22. Februar 1929 die Reifeprüfung ablegte. Darauf widmete ich mich dem Studium der klassischen Philologie von S.S. 1929 bis W.S. 1929/30 in Freiburg i. Br., S.S. 1930 in Leipzig, W.S. 1930/31 in München, S.S. 1931 bis S.S. 1932 in Bonn, W.S. 1931/32 bis W.S. 1933/34 in Marburg, wo ich im Juli 1935 die wissenschaftliche Prüfung für das Lehramt an höheren Schulen ablegte.

Meine akademischen Lehrer waren hauptsächlich die Herren Professoren:

in Freiburg: Aly, Dragendorff, Heidegger, Immisch, Kolbe, Pfeiffer, Schadewaldt;

in Leipzig: Bethe, Berve, Drexler, Koch, Körte;

in München: Buschor, Otto, Pinder, Rehm, Sommer, Stroux;

in Bonn: Bickel, Braubach, Herter, Jensen, Levison, Marx, Oertel, Reitzenstein;

in Marburg: Gadamer, Jaensch, Jakobsthal, Lommatzsch, Möbius, Mommsen, v. Premerstein †, Rohde.

Die Anregung der vorliegenden Arbeit verdanke ich Herrn Prof. Rohde (jetzt Ankara). Besonderen Dank schulde ich Herrn Prof. Lommatzsch für die wertvolle Unterstützung bei der Anfertigung.